الفنان التونسي الصحبي الشتيوي نموذجاً

الأعمال المركبة .. فن ما بعد الحداثة



نظمت جمعية أزول، بتنسيق مع مندوبية وزارة الثقافة والمجلس الإقليمي بمدينة الناظور المغربية، ما بين التاسع والحادي عشر من شهر نوفمبر عام 2013م، الملتقى الأول (نظر/ Nadart) للأعمال الفنية المركبة (Art d'installations) أو فن الإنشاءات أو فن المجسمات المركبة. وقد عرض هذا الفن الجديد بأروقة المركب الثقافي وشارع محمد الخامس لأول مرة بمدينة الناظور، بعد أن عرض هذا الفن بالدار البيضاء والرباط. وقد شارك في هذا الملتقى التشكيلي الأول من نوعه مجموعة من المبدعين التشكيليين والكوريغرافيين، منهم: نور الدين مضران، والمكاوي البكاي، والصحبي الشتيوي، وسعيد أفزيوم، وخديجة الطجاوي، وحسن عطاف، ومحمد الونطي، وسناء الركراكي، وبوعرفة أبدور، والمرحومة مريم أمزيان بلوحتها البرونزية المنحوتة، وفنانون آخرون.

إذن، ما المقصود بفن الأعمال المركبة؟ وما تاريخه في الثقافتين الغربية والعربية؟ وما أهم الأعمال المركبة التي قدمها الفنان التونسي الصحبي الشتيوي بنية ودلالة ووظيفة؟ هذا ما سوف نعرفه في هذه الورقة التي بين أيدينا.

د. جميل حمداوي
ناقد - المغرب

نتحدث عن فن التركيبات أو (فن المركبات) حينما يزين فنان أو مجموعة من الفنانين مكانا مغلقا أو فضاء خارجيا بتشكيله فنيا وجماليا، وتلوينه أو رسمه أو تزيينه بمجموعة من الأشكال المركبة المثبتة على الجدران أو المعروضة في الأرض أو المعلقة في الفراغ، سواء أكانت ثابتة أم متحركة أم مؤقتة. وغالبا ما تكون عمارة أو لوحات تشكيلية أو منحوتات أو مواد جاهزة مصنعة أو مخترعة. ويكون المعرض مرفقا بالموسيقى التعبيرية والصور الفوتوغرافية والحركات الجسدية أو الكوريغرافية. ومن ثم، يعبر فن التركيبات عن تداخل الفنون الجميلة السبعة تشكيليا، وانصهارها في عمل فني وجمالي أخاذ.

وفي هذا السياق، يقول الناقد طارق الشريف في مقاله (اتجاهات ما بعد الحداثة الفنية وموقفنا منها؟)، وقد نشر في مجلة الحياة التشكيلية السورية في عددها المزدوج 55 - 56 لسنة 1994م: «نستطيع تقديم الأمثلة الكثيرة اللامتناهية التي قدمها الفنانون المعاصرون، واستفادوا من التراث التشكيلي القديم، وقدموا رؤية متجددة، وذلك عن طريق دمج الفنون مع بعضها، والعودة إلى الأصول التي يدخل فيها المكان - عمارة - أو جزءا من المكان، والموضوع الإنساني والفنان يبدل (المكان) بكيفية خاصة، ويلائم بينه وبينه، ويعود إلى التراث القديم أو إلى الأشياء القديمة الموجودة، لينظم عملا مركبا، يحمل هوية هذا الفنان ويعبر عنه. ففي (بينالي هافانا) الذي نظم في (كوبا)، قبل عدة سنوات، استخدم الفنان غرفة كاملة، وضع فيها المانيكانات المعدنية المقطعة الأوصال، والمحروقة ورشق الدماء في كل مكان، وقدم الأسلاك الشائكة المحروقة، وكذلك الأشياء المختلفة التي رمز فيها، إلى انفجار قنبلة ذرية، وما يحصل من دمار، وتم توظيف الأعمال المركبة لتقديم ما يحل بالعالم من دمار، إذ حين يدخل الإنسان إلى الغرفة يرى الحريق الأسود، يغطي كل شيء، الجدران والأرض والسقف، وأضاف إلى هذا كله، الضوء الأحمر الذي يشعل وينطفئ بشكل آلي، وذلك حتى يزيد من تأثير القنابل المرعب، ثم نعود إلى الظلام، ومع حركة الإضاءة أضاف الموسيقى الحزينة التي تعطي تأثيرا خاصا».

ويعني هذا أن فن المركبات أو التركيبات أو الإنشاءات يستند إلى عرض مجموعة من الأشكال الثابتة أو المركبة أو المؤقتة في فضاء مغلق (المتحف) أو فضاء مفتوح (الشارع أو المترو أو الساحة...)، سواء أكانت هذه الأشياء مستخدمة أم مخترعة. وغالبا ما تمتزج، في هذه المركبات، مجموعة من الفنون البصرية والسمعية، مثل: الرسم، والنحت، والعمارة، والموسيقى، والتصوير الفوتوغرافي، والرقص، واستثمار الفيديو والتلفزيون والرقميات الحاسوبية. ومن ثم، فإن المركبات وسيط فني وجمالي يحمل في طياته رسائل متعددة الوظائف. وأكثر من هذا، فهو نوع من النحت المتطور الذي يعرض في مكان خاص، يوجد فيه الجمهور الواسع العريض. والآتي، أن هذا الفن المركب يتضمن دلالات وقضايا مختلفة ومتشعبة، وذلك في ارتباط جدلي بالذات والعالم على حد سواء.

ومن هنا، يتعلق فن الأعمال المركبة بإدخال عنصر



فني وجمالي ما مع مجموعة من العناصر المتفاعلة، ضمن عمليات التركيب والمونتاج والكولاج، بغية خلق لوحة تشكيلية مشهدية وسينوغرافية لها دلالات سيميائية وأيقونية. ولا تتحدد هذه الدلالات إلا في سياقها الذهني والفني والجمالي والسيميائي. ومن ثم، تتمحور هذه الأعمال المركبة على أربعة عناصر هي: الموقع، والعمارة، والمتحف، والوسائط. ويعني هذا أن الفن المركب يتفاعل مع الأشياء والأشخاص في موقع معين، قد يتخذ طبيعة بيئية أو سينوغرافية أو تشكيلية. ومن ثم، يصبح الموقع ممارسة فنية وجمالية لها دلالات متعددة مباشرة وغير مباشرة. علاوة على ذلك، تستند الأعمال الفنية المركبة إلى مفاهيم: التفكيك، والتركيب، والتثبيت، والانتقاء، والاختيار، والتركيب. وتعرض في أماكن عامة أو خاصة فردية أو جماعية. ويتخذ الزمان الواقعي والمكان الفني دلالات عدة في خدمة فن المركبات.

وعليه، ففن المركبات تجربة فنية وجمالية وإنسانية مرتبطة بالزمان والمكان والجمهور، ويستغل مجموعة من الفنون الجميلة على مستوى الأداء والإنجاز والعرض والإرساء. أي: إنه فن تشكيلي معاصر قد تبلور فنيا وجماليا في فترة ما بعد الحداثة، فاتخذ طابعا فيزيائيا ونفسانيا وذهنيا، في علاقة ديناميكية مع الجمهور.

ولهذا الفن علاقة وطيدة بفن الجسد وفن المفاهيم المطلقة (art conceptuel). وفي هذا السياق، يقول جميل قاسم في مقاله (الفن المعاصر من الانطباعية إلى ما بعد الحداثة)، وقد نشر في مجلة العربي الكويتية العدد:573، الشهر 08 سنة 2006م: «يعتبر الفن المفهومي أو التصوّري الشكل الأكثر راديكالية لفن القرن العشرين، وهو فن أمريكي ظهر بصورة موازية مع موجات ثورة الشباب والحركة الطلابية والروك والثقافة المضادة. وهو فن يدعو إلى الثورة ضد «عالم الفن» وضد العالم بشكل عام دون أن يمس جوهر الفن بذاته. إن فنان المفهوم ينطلق من مسلمات نزوية، بطريقة تقوم على جمع عناصر بسيطة وأصوات لغوية وأشكال هندسية بسيطة تنسق تبعا لبعض المعالم الرياضية أو الألسنية لصياغة «العمل الفني» كاستعمال الحقائب المستهلكة، والعلب الفارغة، والبناءات الهندسية، بصورة منسقة، وعفوية في آن».

وعليه، ففن الأعمال المركبة هو فن تشكيلي متعدد الفنون، يستخدم مجموعة من المواد المستخدمة سابقا أو المخترعة، بغية تقديم عمل فني متكامل غني بالدلالات الفنية والجمالية والواقعية والرمزية.

الأعمال المركبة تقوم على فكرة التركيب بين مجموعة من العناصر والفنون المختلفة في وحدة فنية وجمالية متفردة لها دلالة كلية

هذا، ويمكن الحديث عن أنواع عدة من الأعمال الفنية المركبة منها: الأعمال الفنية المتحركة التي يمكن تفكيكها وتركيبها، وغالبا ما تحركها آلات يدوية أو موجهة رقميا. وهناك الأعمال الفنية المركبة الثابتة أو المحايثة، والأعمال الفنية المركبة المؤقتة.

هذا، ويؤدي فن الأعمال الفنية المركبة مجموعة من الوظائف التي يمكن حصرها في الوظيفة التعبيرية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة التأويلية، والوظيفة الرمزية، والوظيفة السيميائية، والوظيفة الأيقونية، والوظيفة السينوغرافية، والوظيفة البيئية، والوظيفة الإثنوغرافية، والوظيفة النفسية، والوظيفة الاجتماعية.

مقومات فن الأعمال المركبة

ينبني فن الأعمال المركبة في مجال التشكيل الفني والجمالي على عدة مقومات رئيسية، يمكن تحديدها في المرتكزات التالية:

توظيف أشكال منحوتة ومركبة لتأكيد الدلالة الفنية والجمالية والفكرية والمرجعية.

استعمال أحجام تركيبية صغيرة أو كبيرة قد تضيق أو تتسع.

عرض الأعمال الفنية المركبة في مكان أو فضاء متميز وخاص لهذا النوع من الفن، كأن تكون الشوارع أو الساحات العمومية أو شاطئ البحر أو المتاحف أو أماكن العمارة.

تحقيق التفاعل الإيجابي مع الجمهور الذواق إما باستقطابه إلى أروقة المتاحف ودهاليزها وسراديبها، وإما الخروج إلى الساحات والشوارع والشواطئ للاقتراب منه أكثر فأكثر.

ارتباط العمل المعروض بالفضاء والزمان ارتباطا خاصا على مستوى الدلالة السيميائية، كأن يعرض في فضاء داخلي مغلق أو يعرض في فضاء خارجي مفتوح. أي: في الهواء الطلق.

التفريق بين النحت والأعمال الفنية المركبة، فالنحت هو قدرة فنية وإبداعية على صقل الأشكال ونحتها. أما الأعمال المركبة، فتقوم على فكرة التركيب بين مجموعة من العناصر والفنون المختلفة في وحدة فنية وجمالية متفردة لها دلالة كلية.

تستعين الأعمال الفنية المركبة بخاصية الكولاج التي تقوم على الإلصاق والتركيب والتفكيك.

تحمل الأعمال الفنية المركبة دلالات سيميائية، وأيقونية، ورمزية، وسياسية، واجتماعية، ودينية، وثقافية، وواقعية، وسريالية، وإنسانية.

الانزياح عن مفاهيم التشكيل المعياري أو الكلاسيكي القائم على الصفاء والنقاء والوحدة.

التعبير عن مفاهيم مطلقة ومجردة من خلال لعبة التشخيص المركب، والجمع بين المتآلفات أو المتنافرات ضمن وحدة فنية وجمالية دالة.

تاريخ الأعمال الفنية المركبة:

لم يظهر فن الأعمال الفنية المركبة إلا في سنوات الستين من القرن الماضي؛ لأن هذا الفن المعاصر من إفرازات فترة ما بعد الحداثة في مجال فن التشكيل. وإن كان هذا الفن قد ظهر في بداية القرن





تتميز أعمال الفنان الصحبي الشتيوي بطابعها التركيبي المعقد لأنها عبارة عن منحوتات برونزية مركبة في أشكال هندسية تشكيلية متنوعة ومختلفة

العشريـن مع تجربة المواد المسـتخدمة (ready-mades) عند الفنان مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) سـنة 1912م. وقد أقام دوشـامب معـارض لأعمالـه الفنيـة المركبـة مابيـن 1946 و1968م.

وقد عرف هذا الفن أيضا عند السرياليين والدادائيين لاسـيما مع كورت شويتيرز (Kurt Schwitters)، وكان معروفـا أيضـا عند التكعيبييـن والسرياليين وعند فناني باوهاوس الألمان.

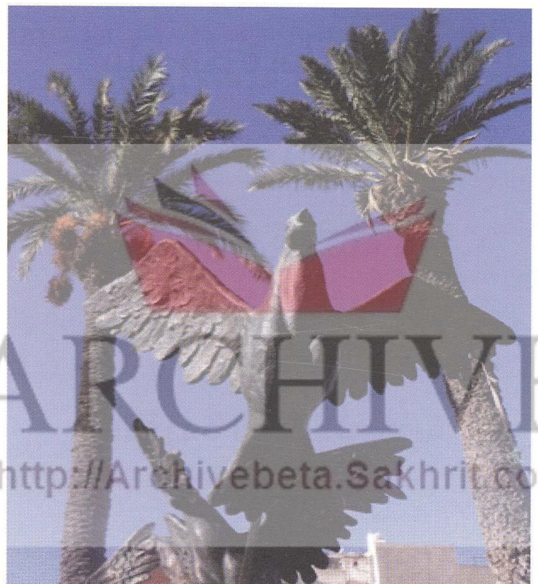
هـذا، وقـد أقيمت عـدة معارض عالميـة في فن المركبات، حيث عرض ببرشـلونة الإسبانية أول فن للمركبات المؤقتـة سـنة 1956م من قبل الشـاعر كاتـلان خوان بروصـا (catalan Joan Brossa). وهنـاك أيضا معـرض أمسـتردام سـنة 1970م، ومعرض لندن سـنة 1980م، والمعرض البينالي (la Biennale) بالبندقية سنة 1976م، ومعرض برلين سنة 1990م، ومعرض هافانا بكوبا.

وقد نشـأ هذا الفـن في بداياته الأولى في النمسـا وإيطاليا ما بين الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين من خلال التركيز على فن العمرة المركبة، وإن كان مـن الصعب في الحقيقـة كتابة تاريخ علمـي دقيق لفن الأعمال المركبـة الذي كانت له ممارسات سابقة قبل سـنة 1960م، عند الفنانين المسـتقبليين والدادائيين والتكعيبيين والسرياليين، وكذلك عند الفنان الفرنسي دوشامب الذي اشتهر بتركيـب الأشـياء المسـتعملة أو المسـتخدمة أو المصنعة فنيا وجماليا.

ومـن جهة أخرى، فقد عرف عالمنـا العربي بدوره معـارض للأعمال الفنية المركبـة في بعض البلدان، مثل: المغرب وتونس على سبيل التمثيل ليس إلا.

تجربة الفنان التونسي الصحبي الشتيوي:

عرض الفـنان التونسي الصحبي الشـتيوي أعماله المركبـة في كثـير من المـدن المغربية، مثـل: الدار



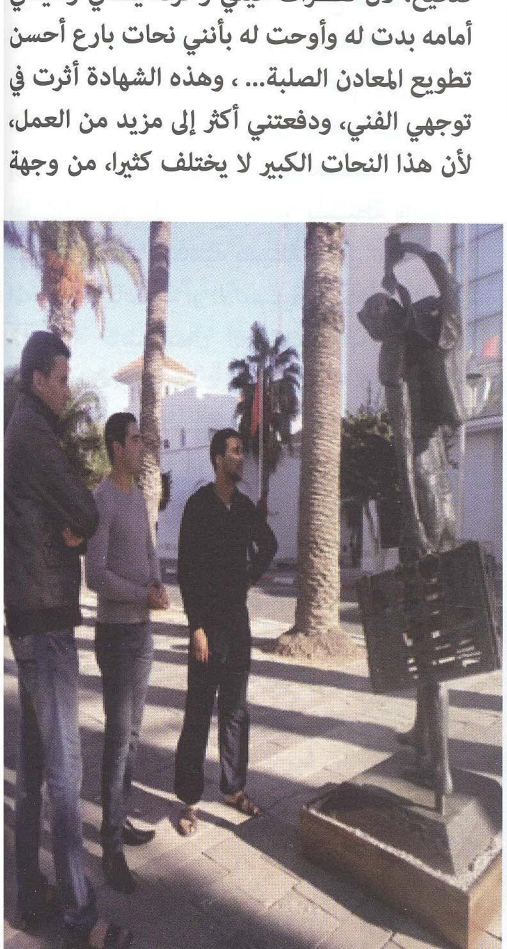
البيضـاء، والربـاط، والناظـور... وتتميـز أعماله بطابعها التركيبي المعقد؛ لأنها عبارة عن منحوتات برونزية مركبة في أشكال هندسية تشكيلية متنوعة ومختلفـة، تتطلـب حـرارة عالية لصهـر موادها الحديدية والصلبة، بغية تحويلها إلى أشكال وصور وزخارف وعلامـات بصرية وأيقونية وسـيميائية دالة ومعبرة.

ويعني هذا أن ممارسـة الفنـان للحدادة، وصنع الأبواب والشـبابيك، هي التي دفعته إلى تطويع مادة البرونز لخلق أعمـال فنية ومنحوتات مركبة مفيـدة وممتعـة. ولا يقتصـر عمـل الفنان على اسـتعمال البرونـز فقط، بـل يسـتعين بالنحاس والرخام والحجر، بل يسـتخدم في شحن منحوتاته الرافعات لنقلها إلى المكان المفضل لعرض منحوتاته المركبة.

هذا، وقد سـاعدته أسـفاره العديـدة إلى المغرب ودول أوروبا على اكتسـاب مهارة النحت، والتأثر بأسـاتذة مدرسـة (مون بارناس) الفرنسـية، مع التأثر أيضا بالفنان العالمي سيزار الذي شجعه على ممارسـة هذا الفن، بعد أن توسم فيه خيرا وذكاء وموهبـة فنيـة مصقولة، فتنبأ له بمسـتقبل زاهر في هـذا المجـال. وفي هذا الصدد، يقـول الصحبي الشـتيوي في حوار أجرته معـه أخبار تونس تحت عنوان (النحات الصحبي الشتيوى: أعمالي حظيت بلفتـة رئاسـية كريمـة): «اعترضتني عـدة موانع لمزاولة دراسة الفنون التشكيلية في معاهد الفنون الجميلة بتونس... فغادرت بـلادي، واتجهت إلى المغـرب أولا، وأذكر على سـبيل الطرافـة أنني لم أقرر في الحقيقـة الذهـاب إلى المغرب الأقصى، ولم تكن السفرة مبرمجة، بل دفعت إليها دفعا.. لعلها الصدفة أو نداء مجهول لتجريب الحياة وممارسة الفن في أمكنة خارج وطني... ثم سـافرت بعدها إلى بلدان أوروبية عدة.

وأذكـر كذلك أنني أثناء ممارسـتي مهنة صناعة الأبواب والشبابيك وبعض الأشياء الأخرى شدتني أحد الهياكل المعدنية لـدى أحد الحدادين، ومنذ تلـك اللحظة، تحـدد مصيري مع المـواد المعدنية كمحمول أساسي لأعمالي التشكيلية.

كما اسـتثمرت رحلاتي إلى فرنسـا لأحتك بعديد من الفنانين التشـكيليين وأساتذة الفنون الجميلة بمدرسـة (مونبرانـاس)، وحصلـت لي حادثة فيها كثير من الدعابـة، عندما قابلت ذات مرة النحات الشـهير (سـيزار)، وقلت لـه: إننـي لا أجيد فن النحت، فأجابني متهكما بأن الكلام الذي قلته غير صحيح، لأن نظـرات عينيّ وحركة يـديّ وهيئتي أمامه بدت له وأوحت له بأنني نحات بارع أحسن تطويع المعادن الصلبة... ، وهذه الشـهادة أثرت في توجهي الفني، ودفعتني أكثر إلى مزيد من العمل، لأن هذا النحات الكبير لا يختلف كثيرا، من وجهة









نظري، عن الأعلام الكبار لفن النحت الذين تأثرت بهم، مثل: رودان وميكائيل آنجلو... كما استأنست ببعض أعلام النحت في المغرب، مثل: عبد الحق سجلماسي والفنانين رحول والعاطي...».

هذا، وتنبني أعمال الفنان الصحبي الشتيوي على مجموعة من المراحل الفنية هي: مرحلة التخطيط على الورق، ومرحلة تنفيذ القوالب، ومرحلة التشكيل الفني والجمالي، ومرحلة الإنجاز. وفي هذا الإطار، يقول هذا الفنان في الحوار نفسه: «وبعد تضحيات كثيرة، تمكنت من توفير كافة لوازم النحت الاحترافي، وأنا منذ عدة سنوات أقوم بتخطيط تصوراتي على الورق أولا، ثم أنفذها بالكامل في مرسمي الخاص، بداية من صنع القوالب، ومرورا بمزج تركيبة مادة البرونز، ووصولا إلى وضع اللمسات الأخيرة على العمل، وإكسابه هيئته النهائية، علما بأن أنواع البرونز تعدّ حوالي 90 نوعا. كما أن عددا مهما من النحاتين في العالم يكلفون فرقا من التقنيين لإعداد المواد الضرورية ليشرعوا في عملية النحت...».

ويستند الفنان الصحبي الشتيوي، في صنع تركيباته المنحوتة، إلى التشويه الإيجابي للأشكال، واستعمال الوجوه وبعض المشاهد المشروخة الممتلئة بالثقوب والفراغات اللافتة للانتباه، مثل: منحوتة (بائع الياسمين)، ومنحوتة (السقاء المغربي)، والسبب في تلك الشروخ حب الفنان لما ضاع منه من ذكريات جميلة، والشوق والحنين إلى صفحات التاريخ المفقودة أو المنسية في حياته، أو انتقاده للواقع العربي المشروخ بدوره على جميع الأصعدة والمستويات.

هذا، وقد خلف لنا الصحبي الشتيوي مجموعة من المنحوتات المركبة، مثل: منحوتة الحصان، ومنحوتة العازف الموسيقي، ومنحوتة الحمام، ومنحوتة الصقور، ومنحوتة السقاء المغربي، ومنحوتة بائع

فن الأعمال المركبة هو فن مركب تتداخل فيه الفنون الجميلة السبعة.. وقد انطلق هذا الفن منذ عام 1912

الياسمين، ومنحوتة الثعبان، ومنحوتة القفص، ومنحوتة المهاجر، ومنحوتة عازف الشارع.

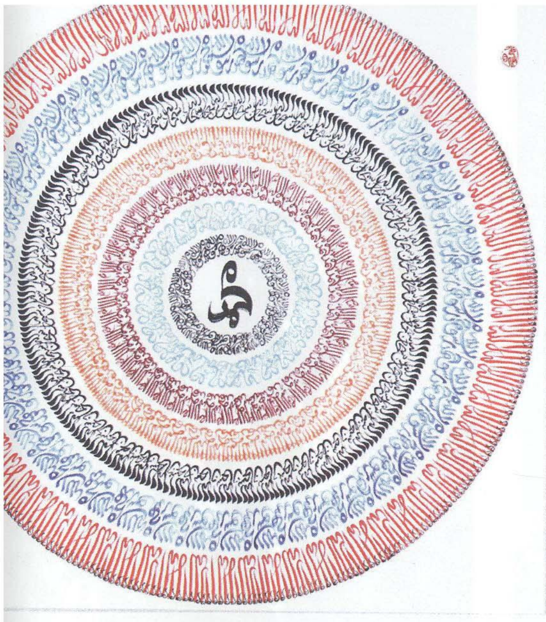
ويعني هذا أن الفنان الصحبي الشتيوي قد تحدث عن مواضيع وتيمات متنوعة ومختلفة، مثل: الفروسية، والهجرة، والسلام، والتسامح، والتعايش، والأصالة، والمعاصرة، والغربة، والضياع، والحرية، والشجاعة، والعادات والتقاليد... لذا، تتخذ منحوتاته طابعا أيقونيا ورمزيا مفتوحا، فتؤدي بذلك وظائف جمالية، وفنية، وسيميائية، وسياسية، واجتماعية، وبيئية، وسياحية، وسينوغرافية، وتأثيرية، بله عن الوظائف التشكيلية والتشخيصية والمفهومية. كما تتسم أعماله المنحوتة بالجودة والإتقان والتركيب والروعة والإدهاش والجاذبية. وتتأرجح أعماله الفنية بين التشكيل الكلي (منحوتة الثعبان) والتشكيل الجزئي (منحوتة الفرس) من جهة، وبين النحت والتشكيل من جهة أخرى.



خاتمة:

وخلاصة القول، يعد فن الأعمال المركبة أو التركيبات التشكيلية من أهم إنجازات الفن المعاصر في فترة ما بعد الحداثة، وهو فن مركب تتداخل فيه الفنون الجميلة السبعة، وقد انطلق هذا الفن منذ 1912م، وانتعش مع سنوات الستين من القرن الماضي، ليعرف انطلاقته الكبرى مع مجموعة من المعارض الفنية والجمالية في مختلف بلدان العالم، ضمن بينالات تشكيلية متنوعة، استدعي لها فنانون متميزون في هذا الفن المعاصر الذي له علاقة وطيدة بفن المفاهيم وفن الجسد وغيرها من الفنون المعاصرة المتمردة... ولم يقتصر هذا الفن على البلدان الغربية فحسب، بل عرفه العالم العربي بشكل من الأشكال، وبالضبط في المغرب وتونس.

ومن أهم الفنانين العرب الذين اشتهروا في فن الأعمال المجسمة أو المشخصة أو المركبة الفنان التونسي الصحبي الشتوي الذي شكل مجموعة من المنحوتات الرمزية التي تحمل في طياتها دلالات رمزية سياسية، واجتماعية، وثقافية، وإنسانية، مع الانطلاق دوما من رؤية فنية وجمالية إثنوغرافية لافتة للانتباه، تجمع بين الأصالة والمعاصرة، بله عن رؤية إنسانية منفتحة قائمة على المحبة والسلام والتسامح والتعايش والتفاهم.



عبقرية الخط العربي بنسمات وروائح الصين

الحاج نور الدين

يعتبر الحاج نور الدين مي قوانج جيانغ واحدا من أشهر فناني ومبدعي الخط العربي في العصر الحديث، وكان اختياره عام 2009 ضمن أهم 500 شخصية إسلامية لها تأثير على مستوى العالم ترجمة عملية عن مدى إسهامه في تقديم إبداعات فنية عربية ببصمة خاصة أتت من أقصى الشرق.
تميز الحاج نور الدين بنشاطه في إقامة المعارض الشخصية في عدد من بلدان العالم، وكان منها معرضه بمدينة جدة في السعودية الذي صاحبه ورشة عمل فنية وتجمع العديد من خبراء هذا الفن، حيث كانت لـ «الفنون» فرصة التعرف على تاريخه الفني مع الخط العربي، ورأي النقاد في أعماله.

يوسف غريب
ناقد - السعودية

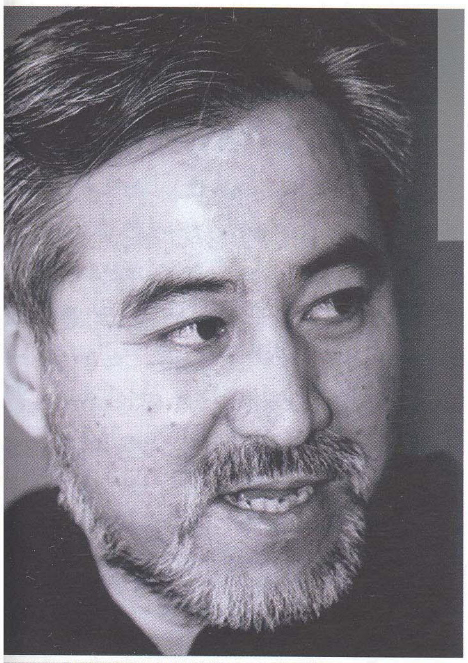
ولد الحاج نور الدين عام 1963 في يويتشانغ من مقاطعة شاندونغ في الصين، وبدأ مسيرته مع الخط العربي عام 1997 بحصوله على إجازة الخط العربي من مصر، وفي عام 2000 قام بتدريس مبادئ أول منهج تعليمي بشكل نظامي ودوري لفن الخط العربي في جامعة العلوم الإسلامية بمدينة تشنغتشو في الصين.
وقد سجل المتحف البريطاني شهادة تقدير بحق الحاج نور الدين حين اقتنى لوحة أسماء الله الحسنى، وعرضها بشكل دائم في معرض الفن الإسلامي، حيث اعتبرت المرة الأولى التي تعرض فيها لوحة من هذا النوع مكتوبة بالأسلوب الصيني للخط العربي بشكل دائم بالمتحف البريطاني.

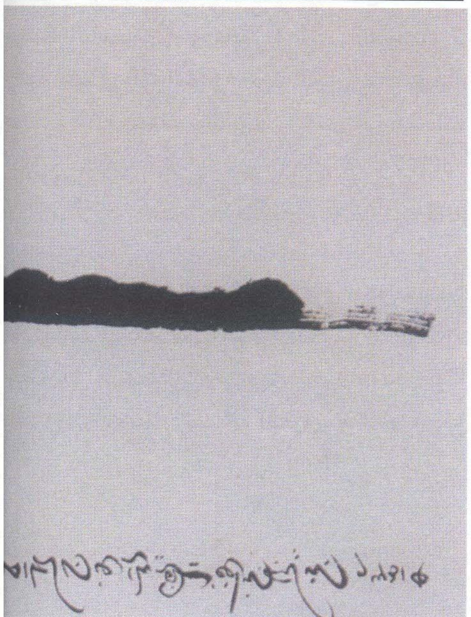
جمعت أعماله

أصبحت أعمال الحاج نور الدين تجوب العديد من المعارض والمتاحف حول العالم لأكثر من اعتبار، منها تميزه الذي نال إعجاب كل من اطلع على فنه، إضافة إلى عنصر الدهشة والغرابة لكونه صينيا يتميز في فن عربي صميم، وكان من ضمن هذه المتاحف إضافة إلى المتحف البريطاني، متحف أصلان في سان فرانسيسكو، والمتحف الوطني في اسكوتلندا، ومتحف الفن في جامعة هارفارد.
امتلك الحاج نور الدين براعة استثنائية وعبقرية فذة مع قابلية فريدة خاصة من خلال لقائه مع المشاهدين، ما أغرى الكثير من المؤسسات الكبرى حول العالم بدعوته لإلقاء المحاضرات وتنفيذ الورش الفنية، ومنها معهد الزيتونة في كاليفورنيا، وجامعة هارفارد، جامعة كامبردج، جامعة بريكلي وجامعة بوسطن، ومركز قطر الثقافي الإسلامي «فنار» ...الخ. وأقام عدة معارض في العديد من البلدان مثل بريطانيا وكندا وأستراليا وسنغافورة والإمارات العربية المتحدة وقطر وموريشيوس والكويت والجزائر ومصر وتركيا وإيطاليا... الخ.
وقدم الحاج نور الدين معرفة كبيرة في الفن الإسلامي والأفكار المتوارثة للمشاهد المعاصر، ويتصف عمله بالتقنية الخطية التي دمجت الفن الصيني بالفن العربي بشكل فريد، وهو مستعد دوما لرفد العالم بمحاضراته وأعماله وورشه الفنية.

تناغم جمالي بين فنين

ويتحدث الحاج نور الدين عن الخط العربي بالأسلوب الصيني ويقول: «إن الجمال الأخاذ لإبداعات الخط العربي التي ابتدعها الخطاطون الصينيون المسلمون من أسلافنا تمثل اتحادا وتناغما جماليا فريدا بين الفنون الصينية والفنون الإسلامية. وإنها خلاصة الحكمة المشتركة بين آبائنا المسلمين.
ويضيف: «لدي إحساس كبير بمسؤولية ترويج ونشر هذا الفن المركب من ميراثنا الثقافي النفيس، وهذا سيمكن المهتمين بالفن الإسلامي من امتلاك





أعمال فنية ذات جاذبية عالية، كما سيتيح الفرصة لإدراك وتجربة هذا الكنز التراثي الغني والقيم، ويعمق فهمهم للإسلام، ومن خلال العزم والمثابرة والممارسة اليدوية والمعرفة والموهبة التي منحني الله سبحانه وتعالى إياها سأجتهد لأستمر في أداء هذا التقليد التراثي الثقافي والفني المهيب الجميل».

بعد انتشار الإسلام في الصين وضع الصينيون المسلمون بصمتهم الشخصية من الخط الصيني على الخط العربي التقليدي، ويمثل الخط العربي التقليدي في الصين جوهر الأداء الفني في أجيال من الخطاطين، واندماجا ثقافيا فريدا بين الثقافة الصينية والفن الإسلامي.

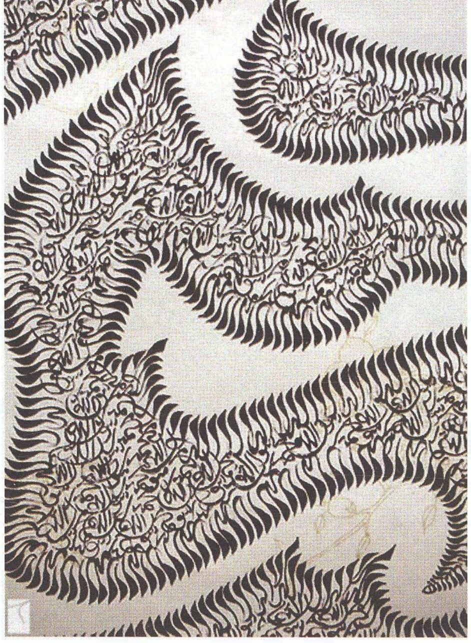
الكتابة العربية ومدارسها في الصين

أوضح الحاج نورالدين أن الأدوات التي تستخدم في إبداع الخط العربي التقليدي في الصين تشكل أساسا لتصنيف التقنيتين الكبيرتين في الكتابة التقليدية، أولاهما هي الكتابة بالفرشاة الصلبة، حيث يستخدم الخطاط قلما من البامبو أو قطعة خشبية أو يكتب بقطعة من العظم، وفي الطريقة الثانية تستخدم الفرشاة اللينة، حيث يستخدم الفرشاة من الصوف أو الشعر أو الألياف النباتية لإنجاز كتابته، ويمكن تقسيم الكتابة العربية الصينية إلى ثلاثة أقسام أو مدارس طبقا للمنطقة الجغرافية: الشمالية، الجنوبية والغربية. ويمكن تصنيف كل هذه المدارس الثلاث بحسب الخط وكيف يبدو.

وتشمل هذه الخطوط (الأنواع) تقليد الخان الإمبراطوري، خط الشرف (بانج شو)، الخط الطوماري (تو ما ري)، رسم الحروف القرآنية، والخط العربي المقوس للكتابة على الحروف المقوسة.

الخط العربي والصين

أوضح الحاج نور الدين أن إعادة الكتابة هي التي تمثل آلية التبادل الثقافي بين الثقافتين العربية والصينية، وأن خطي الديواني والثلث قد انضما



إلى قائمة الخطوط الصينية أخيرا، وصارا يتمتعان بشعبية كبيرة. وقد استعار الخط العربي الصيني بعض مفاهيمه من الشعر الصيني، كما أن تقنيات الفن الصيني أثرت كذلك في الخط العربي الصيني، فمن الفن الصيني أتت لمسة المبالغة البصرية أو المبالغة الفنية وتقسيم سطح العمل أو المساحة الخطية وتقنية التقويس (الكتابة المقوسة) والتقابل (في المساحات الإيجابية والسلبية) التي تسمى (خطأ صواب) وأسلوب التسميك والتنحيف في الكتابة، وأسلوب الاقتباس الخلاق، وأسلوب التظليل البعدي وأسلوب التغطية الجزئية.

الخط العربي .. تعبير موسيقي بإيقاع الأحبار

وبالحديث عن الشكل فإن الخط العربي والصيني على حد قوله يستخدمان أشكال المستطيل والمربع والدائرة والمعين والمثلث والمضلع والزهرة والثمرة والميدالية ضمن مفرداتهما البصرية! إن الخط العربي التقليدي هو الذي يمثل بحق الفنون الإسلامية في الصين. فالأعمال متوازنة - على الرغم من وجود بصمات شخصية لكل فنان بنسب متفاوتة - وإن العمل الفني ينبغي أن يتم مرة واحدة للمحافظة على وضوحه وإيقاعاته والإحساس بأبعاده الثلاثة.

وهناك روحانية خاصة في هذا النوع من الفنون، فالخط العربي في الصين واضح ومتنوع ويستدعي دائما مرأى الخيول العاديات والقمم المهيبة والجداول المنحدرة، مع قيم جمالية ونداءات فنية خفية. إنه تعبير موسيقي من دون نغم.. صورة منظورة للأحاسيس. إنها سطور رقيقة طبيعية ينتجها الخيال الخصب. إنها ميراث العطاء الإسلامي في الصين. وهو كنز ثقافي وفني من كنوز الدنيا.

كتابة البسملة.. تنوع لا محدود

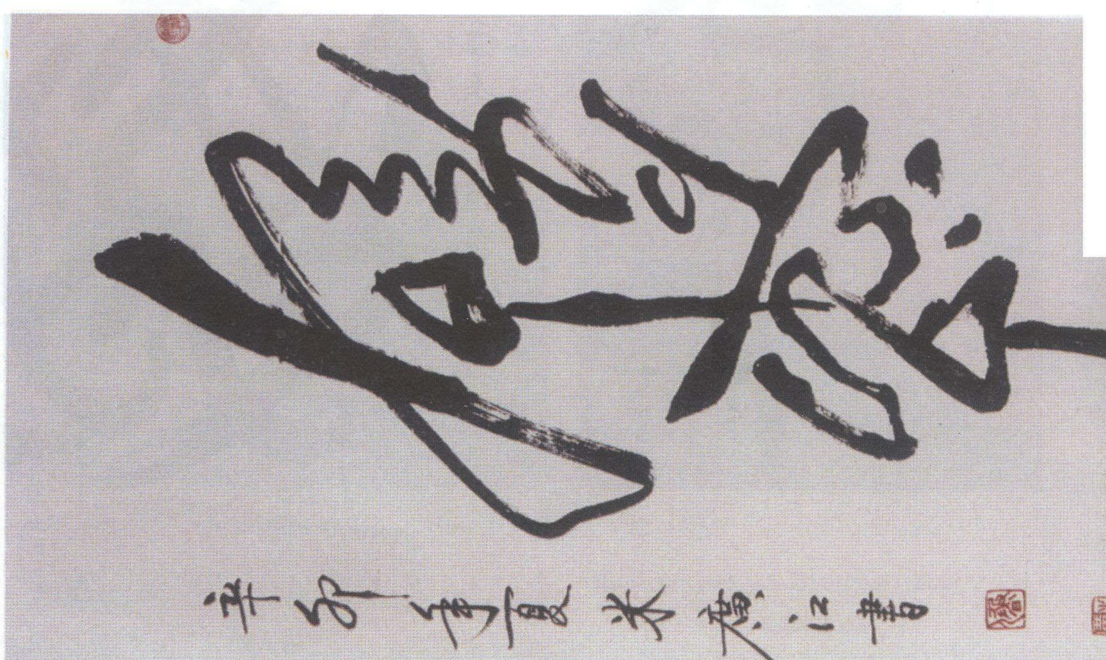
تؤكد الدكتورة وسماء خالد الشوربجي بجامعة هارفارد في الولايات المتحدة الأمريكية أن الخط العربي في الصين يتميز بالتأثر الظاهر بمعالم الخط الصيني التقليدي وبخصوصيته في استعمال الفرشاة كما بدأ الاهتمام به والتعرف عليه في أنحاء العالم، وكان الخطاط الحاج نور الدين مي جوانج جيانج بنشاطه واستفادته من تجربته في السفر لغاية الدراسة والعمل في مصر سباقا في الترحال إلى أنحاء العالم العربي والغربي لغرض عرض وتسويق مجموعات من خطوطه على معلقات تحوي نماذج الخط وتركيب الأشكال من الخط العربي بالأسلوب الصيني، وفي عام 2000 قام الحاج نور الدين بنشر كتاب «فنون الخط العربي: أشهر الكتابات للبسملة بستمائة شكل مختلف».

جمع في هذا الكتاب نماذج خطية للبسملة من مختلف العصور الإسلامية ومن مختلف الدول.. كان دافعه في جمع هذا العدد الكبير ليس فقط لشيوع استعمال البسملة في لوحات المساجد وبيوت المسلمين بخطوط تظهر سلامة وجمال تركيب شكل الخط، بل أيضا لأنه كما يذكر اكتشف «أن لكل من الخطاطين العرب لونه الخاص في كتابة البسملة التي تركب فكرا لا حدود له ومتعة طيبة لدى الناس».

وفي عام 2010 م قام الحاج نور الدين بنشر كتابه الثاني «مختارات من الخط العربي بالأسلوب الصيني» جمع فيه 158 نموذجا خطها بيده في مختلف الأساليب والخطوط التي كان يمارسها السابقون كما يمارسها المسلمون المعاصرون في الصين اليوم. وغايته من نشر هذه المجموعة الكبيرة حسب قوله هي رغبته في إيصال هذه الخطوط للناس، ليتعرفوا عليها في الصين وخارج الصين وفي جميع أنحاء العالم. وقد استغرق في إنتاج هذه الخطوط نحو عشر سنوات من الجهد، واختار لهذا الكتاب 158 قطعة من بين أجمل اللوحات التي خطها، ويحتوي هذا العمل لائحة بمعاني الخطوط العربية مترجمة إلى اللغتين الصينية والإنجليزية.

تقارب روحي بين الحرف العربي والحرف الصيني

ويرى الخطاط التونسي عمر الجمني عند تأمله في كتابات الحاج نور الدين ما لا يراه الكثيرون في تاريخ الكتابة العربية.. «من أول نظرة نحسبها





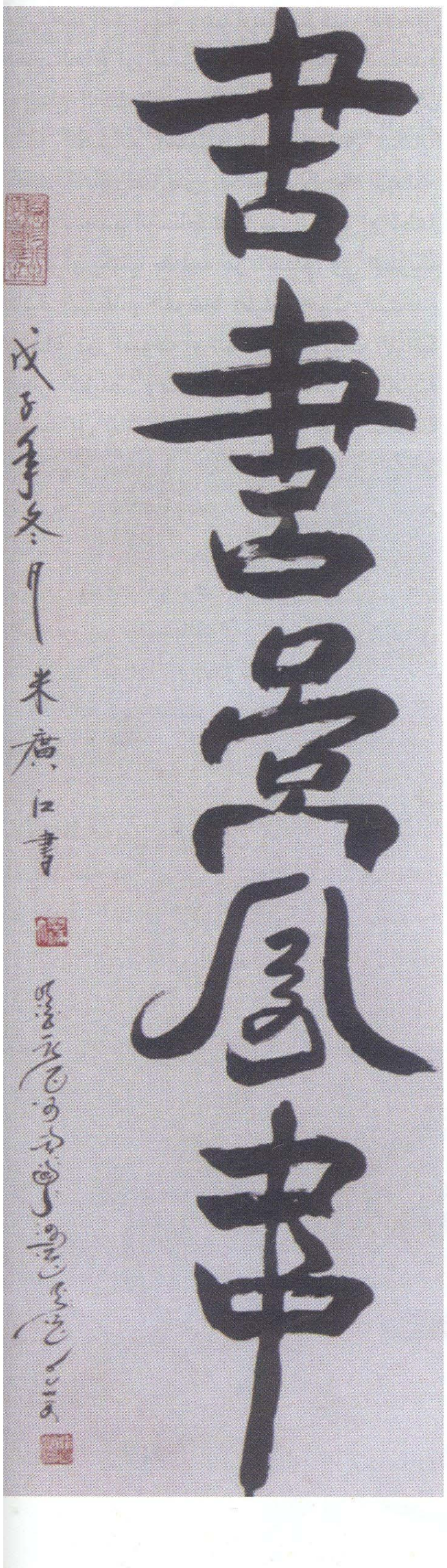
الحاج نور الدين قدم معرفة كبيرة في الفن الإسلامي والأفكار المتوارثة.. ويتصف عمله بالتقنية الخطية التي دمجت الفن الصيني بالفن العربي بشكل فريد

كتابة صينية صرفة، ولكن لو أمعنا النظر في أول كلمة فسنجدها عربية بل وقرآنا في كثير من كتاباته في تركيبات بديعة». وذكر أن الحاج نور الدين استطاع أن يؤلف تقاربا روحيا بين الحرف العربي والحرف الصيني فتتلمس ذلك الانسجام بجمالية صينية رقيقة ينشرح لها صدر قارئ الكتابة العربية وينبسط.

إن هذا الفنان أحب كلام الله وكتبه بأساليب متعددة وجسده في لوحات منها ما يحتوي على صور الطبيعة والأشجار والأواني وغيرها بدقة متناهية.. نلاحظ هذا في تكرار الوحدات النصية التي هي بناء الصورة ومادتها.. ومنها لوحات كبيرة الحجم تتنوع بها طريقة الكتابة وفق أدواتها الطريفة، منها الفرشاة الصينية المعروفة ومنها ما ابتكره شخصيا في شكل أقلام خشبية متعددة الأحجام مغلفة بقماش حريري للاستمداد أطول ما يمكن عند الكتابة.

إن مثل هذه الأعمال ذات الأسلوب النادر تجعلنا نتأمل في قدرة الله على حفظ كلامه، حيث ما حل في كل بقاع الأرض وتتنوع الصور وتتفاعل معه حسب ثقافات الشعوب، فهذه نعمة من الله تعالى إذ جعل له رجالا حيثما كانوا يحفظونه ويستدرجون الناس بجميع الجماليات التي يملكونها في فنون الخط قصد قراءته ونشره.

ويعبر جمال الكباسي الربيعة - الخطاط والفنان التشكيلي في الجبيل الصناعية بالمملكة العربية السعودية - عن إحساسه الجميل بالمتعة عند مشاهدة فن الخط العربي ينبعث من خلال نسمات وروائح عطور الصين بريشة الخطاط الفنان الحاج نور الدين بخطوطه اليدوية المرسومة بتكويناتها وحركاتها ودورانها، حينا بالصعود وآخر بالانسياب تشكل إيحاءات الرسم الصيني الجميل بمعانٍ تحمل مضمون الحرف العربي بقوة تراكيبه وإنشائه، مضيفا أن الفنان الحاج نور الدين استطاع الربط بين جمال هذين الخطين، وهذا أول ما شاهدته في أول لقاء معه، وهو ينجز إحدى لوحاته في أحد ملتقيات فنون الخط العربي. وتناول الخطاط الفنان الحرف العربي بصورة متعددة من حيث الشكل والمضمون والمعالجة، واستطاع بطموحه الذي بدأ مسيرته خطاطا صينيا تجويد أساليبه في الخط، حتى أصبح من مشاهير الخط العربي في العالم.





فن يستخدم الأسلاك كوسيط تشكيلي

النحت الخطي المعاصر

إذا ما طالعنا التشكيل النحتي المعاصر الذي ظهر في وقتنا الحاضر، فإننا نجد أن بعض النحاتين المعاصرين قد انصبّ اهتمامهم على استخدام الأسلاك المعدنية كوسيط تشكيلي في أعمالهم النحتية المعاصرة، الأمر الذي ترتب عليه إبداع منحوتات خطية معاصرة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه «النحت الخطي».
ومن هنا يبرز التساؤل التالي؟
هل يمكن أن يحتل عنصر الخط محل الهيئة والكتلة والحجم في التشكيل النحتي المعاصر؟
والإجابة عن هذا التساؤل تستدعي منا التعرف على مفهوم الخط كعنصر تشكيلي في التشكيل النحتي، تمهيدا لإلقاء الضوء على بعض النحاتين المعاصرين الذين استخدموا عنصر الخط في إبداع منحوتات خطية معاصرة.

د. علي الصهبي
أستاذ فن النحت - كلية التربية النوعية - جامعة عين شمس

يمثل الخط أحد العناصر التشكيلية في فن النحت، ويكون مستمرا أو ضمنيًا في العمل النحتي، ويتم استخدامه لتحديد الشكل والملامح والخطوط العريضة للكائنات. فالخصائص الرئيسية للخط هي: الطول والعرض والاتجاه، ويمكن للخط تحديد الكتلة والحجم لكائن، وكذلك يرتبط الخط بالحركة، ولا يكتسب أهميته الخاصة إلا من خلال الشكل الخاص الذي يسهم فيه أو يحتويه.

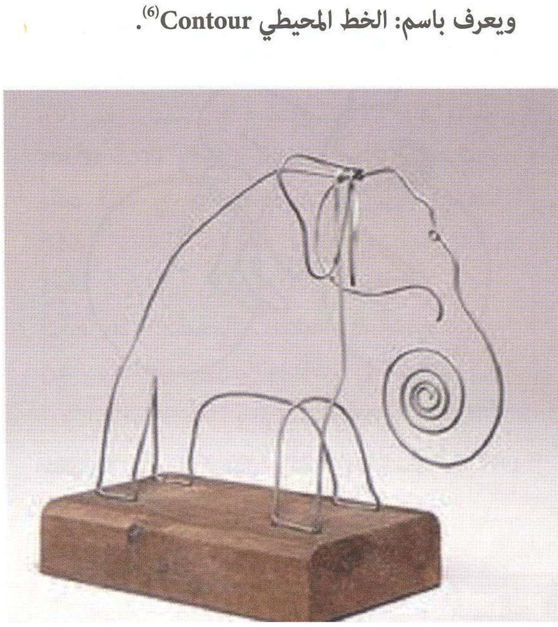
ويمكن وصف الخط بأنه: المسار أو الأثر الخطي الذي تتركه النقطة خلفها عندما تتحرك. إنه المسار البصري للنشاط أو الفعل، وتعبر الخطوط عن طاقة الشخص أو الشيء الذي يصنع هذه الخطوط[1].

وتتفاوت الخطوط في أطوالها واتساعاتها واتجاهاتها، فإنها يمكن أن تكون مستمرة أو متقطعة، سميكة أو رفيعة، منتظمة أو متعرجة، ثابتة أو متحركة، مستقيمة أو منحنية، وقد تكون مشتملة على مزيج مركب من ذلك كله[2].

وقد قال جون رسكن John Ruskin 1819- 1900 ذات مرة إن: «المنحنيات أو الأقواس أكثر جمالا من الخطوط المباشرة»[3].

وقد قال كذلك: «إن التكوين الجيد يشتمل على مكونات على هيئة منحنيات أكثر من الخطوط المستقيمة أو الزوايا»[4].

إن الخط هو الأداة الأساسية لتحديد الشكل البصري: إنه نوع من الاختزال الذي يستخدم لوصف ما نراه، ونشعر به أو نتصوره، إن الخطوط هي علامات على سطوح ذات بعدين (الطول والعرض) أو أنها قد تكون بمنزلة الحافات المحددة للأشياء الموجودة في حيز ثنائي الأبعاد أو ثلاثي الأبعاد، ويكون لكل خط أو حافة طابعه التعبيري. وتؤدي الخطوط دورا مهما في التواصل البصري[5]. ويسمى الخط الذي يحدد الحافة الخاصة بمنطقة ما أو شكل معين باسم: الخط الخارجي Outline، أو الخط الذي يستخدم لوصف حافة الشيء ثلاثي الأبعاد في الفراغ أو الحيز المكاني، فإنه يشير إلى النقطة الأخيرة القابلة للرؤية على سطح يمتد بعيدا عن المشاهد، ويعرف باسم: الخط المحيطي Contour[6].



الشكل رقم (1) : إلكسندر كالدر- فيل - سلك على قاعدة خشبية - عام 1928[8]

وقد يستخدم النحات – كذلك - الخطوط الوصفية Descriptive line تلك الخطوط التي تشكل الكائن أو التفاصيل، وهي تخبرنا بالكثير عن الطبيعة المادية للموضوع الذي يشكله أو تصفه والذي نراه، وكذلك كيفية وجوده في المكان. وقد يستخدم النحات بالإضافة إلى ذلك خطوطا خفية أو ضمنية تلك الخطوط التي تشعر بها، وكأنها تربط نقاط التركيز الأساسية داخل العمل النحتي، حيث إنها تضفي بنية كلية على التصميم الفني[7].

ومن هذا المنطلق نشأ النحت الخطي الذي يبرز أهمية عنصر الخط في التشكيل النحتي، ويبرز طرق استخدامه، وكانت البداية الأولى لاستخدام عنصر الخط في التشكيل النحتي الحديث عام 1928، حين عمد النحات الأمريكي «إلكسندر كالدر» Alexander Calader (1889-1976) في العمل المسمى «فيل» Elephant (الشكل رقم 1) إلى استخدام خامة السلك في تجسيد الشكل العام للفيل بقطعة واحدة طويلة من السلك، ويظهر اهتمامه بالخط المحيطي للشكل حيث يتحول السلك في يده إلى خط يرسم به الشكل في الفراغ، الأمر الذي ترتب عليه أن أصبح الخط عنصرا أساسيًا في التشكيل النحتي الحديث. غير أنه لم يشهد تطورا أوسع نحو الرسوخ إلا في النحت المعاصر، وخاصة خلال فترة الثمانينيات على وجه

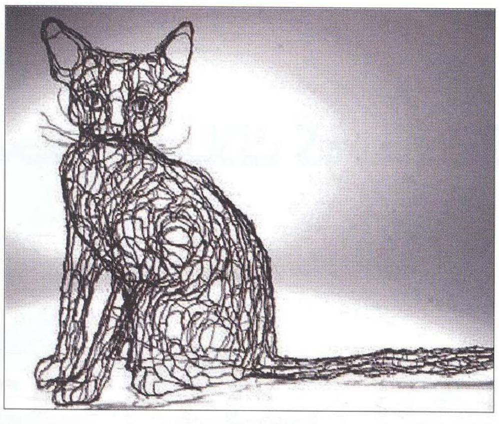
الخصوص، وذلك من خلال اللغة الجديدة الخاصة التي يضفيها النحت الخطي لمجال التشكيل النحتي المعاصر من حيث استخدام التعبير الخطي كالرسم في الفراغ.

وقد طالعتنا النحاتة المعاصرة «إليزابيث بيرين» Elizabeth Berrien التي ولدت في كاليفورنيا عام 1950، في عملها المسمى «سلك الهاتف البجع» Phone Wire Pelican الذي أبدعته عام 1986، الذي يتضح في الشكل رقم (2)، مستخدمة أسلاكا ملونة غير تقليدية لتشكيل هيئة البجعة، وهي في حالة الوقوف، ومنقارها متجه إلى أسفل في حركة رشيقة، ونلاحظ استخدام النحاتة لأسلاك الهاتف المتعددة الألوان بعد إعادة تدويرها مرة أخرى في تشكيل عملها الفني، فيظهر الشكل العام للبجعة متخذة نسيجا متعدد الألوان من صنع تقنية الدانتيل، ونظرية النسج الأخرى. فتقنيات النسج المرتبطة مع الألياف الناعمة يمكن تكييفها باستخدام السلك أيضا: الحياكة، والنسيج، والتجديل، والالتواء، والالتفاف، كلها تصنع الدانتيل الذي ينبع من قوة الإثارة البصرية لأسلاك الهاتف المغلفة باللون والمصممة مع حركة شكل الطائر بحيث تلقي الظلال الرائعة التي تحول باستمرار مع التغييرات في الطقس وأشعة الشمس، وقد نتج عن استخدام النحاتة لتقنية الدانتيل في عملها النحتي وجود فراغات داخلية مفتوحة بصريّا ومتجددة الهواء، وكثيفة، وحافلة بالجاذبية، مما ساعد على توازن الطاقة والكتلة والخط والمساحة في شكلها النحتي بالإضافة إلى إمكانية الجمع بين الخفة والثقل والاستفادة الكاملة منها في عملها النحتي.

في حين أننا نجد في عمل آخر للنحاتة نفسها، والمسمى «جلسة القط» The Sitting Cat الذي أبدعته عام 1988، والذي يتضح في الشكل رقم



الشكل رقم (2) إليزابيث بيرين - سلك الهاتف البجع - عام 1986[9]



الشكل رقم (3) إليزابيث بيرين - جلسة القط - عام 1988[11]

(3). أن تقنية النحاتة «إليزابيث بيرين» تتميز بأنها تنطوي على تشابك خطوط السلك الواحد من خلال استخدام الأيدي مباشرة، وزوج من قواطع الأسلاك في نسيج سلكي معقد للغاية، فهو هجن من صنع الدانتيل والهندسة الإنشائية مع موجات من النسيج على هيئة أسلاك لتشكل شكل القط الثلاثي الأبعاد في وضع الجلوس المثير للإعجاب، مما دعا النحاتة إليزابيث إلى القول:

«إني ألتقط كلا من روح وشكل الحيوان مع دقة لا تصدق، فالقط محبب إلى نفسي»[10].

ونستطيع أن نلاحظ في عملها النحتي مزيجا من صنع تقنية الدانتيل، والهندسة الإنشائية مع موجات من النسيج والسلال وأشكال النسيج الأخرى. إنه ينطوي على سلسلة مترابطة من التقلبات وبناء المرونة الكامنة الخفية التي لديها قوة وصدى كبير في عملها النحتي.

فيظهر وعي النحاتة من خلال التوتر المتوازن بين الفضاءات الإيجابية والسلبية وسيولة الحركة وحساسية الخط وقوة البنية، وذلك لاستخدامها خطوط السلك للتعبير عن جوهرها الداخلي.

أما النحات «ستيف لوهمان» Steve Lohman الذي ولد عام 1978 في أمريكا، الذي تتميز أعماله النحتية بأنها رسومات ثلاثية الأبعاد في الفضاء، فإننا نرى ذلك في عمله النحتي المسمى «راكبة الدراجة» Bike Lady الذي أبدعه عام 1999، كما يتضح في الشكل رقم (4)، حيث جسد شخصية راكبة الدراجة في خطوط بسيطة ورشيقة وغريبة



الشكل رقم (4) ستيف لوهمان - راكبة الدراجة - سلك - عام 1999 [12]

الأطوار من دون الاهتمام بالملامح، حيث نستشعر من خلالها حركتها وسرعتها عن طريق حركة شعر الفتاة الذي يتطاير بفعل الهواء، ونجده يستخدم خط السلك البسيط الملتوي والملتف في الشكل الثلاثي الأبعاد لإعطاء طاقة حركية في الهواء بحرفية عالية، وبساطة أنيقة لإظهار مزاج فكرته ونوعية الحركة، الأمر الذي أدى إلى توظيف إمكانات الخامة التشكيلية والتعبيرية في التعبير عن التأثير المطلوب لخط في الفراغ بسهولة، والتقاط إبداعاته الغنائية الأبعاد الخفية للحياة، وقد استخدم خط واحد من السلك المستمر لإتمام عمله النحتي من دون استخدام أي نوع من أنواع اللحام.

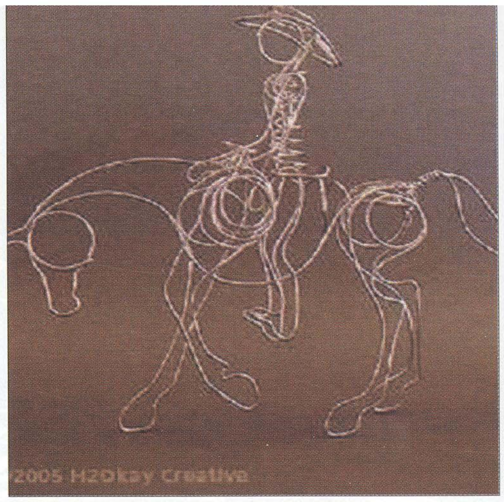
وهناك عمل نحتي آخر للنحات نفسه وهو العمل المسمى الراقصات Dancers الذي أبدعه عام 2011، ويتضح ذلك في الشكل رقم (5)، مستخدما خطا واحدا من الحديد الملتوي والملتف في تشكيل شخصياته الراقصة، وكأنها شخصيات من الرسوم المتحركة الثلاثية الأبعاد في الفراغ للتعبير عن الحركة، ويقوم بعمل الرسومات الرشيقة والغريبة الأطوار في إبداعاته الغنائية، فهو يلتقط أدق تفاصيل الحياة في نموذجه المشكل من سطر واحد من الأسلاك الصلبة المتميزة في حرفية عالية، وبساطة أنيقة تظهر جودة الحركة. وهو يستخدم - أيضا - خطوطا خفية تشعر بها في رسوماته النحتية، وكأنها تربط نقاط التركيز الأساسية داخل عمله النحتي، الأمر الذي أدى إلى دفع أسلوب النحت الخطي الذي هو شخصيته الفريدة والجذابة إلى المتاحف.

أما النحاتة المعاصرة «إنجيلا هوك» Angela Hook التي ولدت عام 1968، فلها عمل يسمى «الحصان» Horse أبدعته عام 2005 الذي



الشكل رقم (5) ستيف لوهمان – الراقصات – حديد عام 2011[13]

يتضح في الشكل رقم (6)، وهو يمثل رجلا يمتطي الحصان، واستخدمت الفنانة قطعة واحدة من سلك الألومنيوم في تشكيل عملها النحتي بخطوط وصفية تجسد شكل الرجل والحصان، وتوضح النحاتة «إنجيلا هوك» فكرتها في النحت الخطي



الشكل رقم (6) إنجيلا هوك - الحصان- قطعة واحدة من السلك - عام 2005[15]

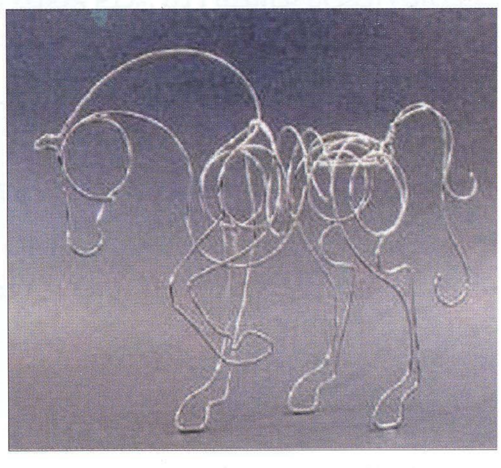
قائلة:

«أنا أرى أعمالي للنحت الخطي، وكأنني أرسم من دون أن ألتقط القلم والورقة، فأنا أرسم الفراغ في ثلاثة أبعاد، حيث الخط المستمر من السلك الذي هو هام جدّا يساعد عقل المشاهد على أن يملأ الفراغ الداخلي للأعمال، وحيث يساهم المشاهد بقدراته على التخيل في إتمام العمل»[14].

وهو ما يوضح أن النحاتة المعاصرة «إنجيلا هوك» ترى أن استخدام الخط يخبرنا عن الطبيعة المادية للموضوع الذي تشكله، ومكان وجوده، وهي بذلك تشير إلى اهتمامها بالخطوط الضمنية في عملها النحتي التي تملأ الفراغ الداخلي للشكل بواسطة عقل المشاهد وقدرته على التخيل التام لشكلها النحتي.

في حين أننا نجد في عمل آخر للنحاتة نفسها، والمسمى «همسة» Whisper التي أبدعته عام 2006، والذي يتضح في الشكل رقم (7)، مستخدمة عددا من لفات السلك البسيطة لتشكيل هيئة الحصان من دون ملامح، وهو يمشي حركة رشيقة، ورأسه إلى أسفل في إيقاعات غنائية راقصة، ونلاحظ أن استخدامها لخط واحد من السلك لإتمام شكلها النحتي من دون الاعتماد على اللحام، وهي بذلك تشكل الخطوط الوصفية البسيطة لتجسيد الشكل العام الثلاثي الأبعاد في الفراغ.

أما النحات «جافن ورث» Gavin Worth الذي ولد في زيمبابوي عام 1981، فتظهر أعماله الخطية، وكأنها قائمة على القلم الرصاص، وكما يظهر ذلك



الشكل رقم (7) إنجيلا هوك – همسة قطعة واحدة من سلك النحاس - عام 2006[16]

في عمله المسمى «الجسم الثفني» Corpus Callosum الذي أبدعه عام 2012 الذي يتضح في الشكل رقم (8)، ويمثل هذا العمل خطوطا بسيطة لتجسيد الشكل العام لشاب وامرأة في حالة عاطفية ومؤثرة، عن طريق انحناء السلك الأسود إلى خطوط بسيطة تربط نصفي الكرة الأيمن، فيظهر الجزء الأيمن من الدماغ الذي يمثل الرجل والمرأة معا في خطوط بسيطة، وكأنها رسومات في الفراغ قائمة بذاتها. وقد استخدم النحات الخط البسيط والمستمر ليصف التفاصيل الدقيقة لملامح الوجهين، مما دعا النحات «جافن ورث» إلى القول: «الجسم الثفنيّ هو غرفة من الأعصاب التي تربط نصفي الكرة الأيمنين من جهتي الدماغ. تلك الصورة التي فتنتني دائما، وكذلك العلاقة بين شيئين متباينين»[17].

وقد سعى النحات «جافن ورث» إلى تبسيط العناصر وتبسيط الفن، الأمر الذي ساعد على التواصل والانغماس الذاتي بين المشاهد وشكله



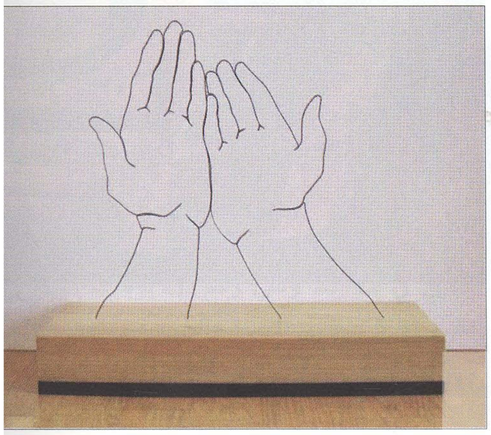
الشكل رقم (8): جافن ورث - الجسم الثفني سلك حديد والحور - 2012[18]

النحتي من خلال إشراكهم في نسيم التغييرات الخفية الخاصة بهم. ويؤكد «ورث» على مفهوم التفكير في عمله النحتي بقوله:

«فكرت في صورة رجل وامرأة متصلة في جبهته أنها كانت لي مثلا في أن هذا قد يكون وسيلة لوصف تلك العلاقة بأناقة»[19].

وهناك عمل فني آخر للنحات نفسه المسمى «الأيدي تتضرع» Hands Supplicated الذي أبدعه عام 2012، ويتضح في الشكل رقم (9)، ويمثل خطوطا من السلك الأسود ثلاثية الأبعاد لتجسيد الأيدي المتضرعة، وكأنها في حالة دعاء بشكل مؤثر وعاطفي، مما دعا النحات «جافن ورث» إلى القول: «الأيدي يمكن أن تكون معبرة للغاية في تواصل العلاقات الخفية... وقد لجأت مرارا وتكرارا إلى استخدام اليدين هذه للتعبير عن العواطف الخفية»[20].

وكان استخدام النحات لانحناءات السلك تظهر كرسومات خطية قائمة بذاتها في الفراغ، الأمر الذي ساعد على أن تبدو الخطوط البسيطة للأيدي في الشكل العام لعمله النحتي، وكأنها خطوط مجردة. ومن هنا يتبين لنا أن تخلص النحت الخطيّ المعاصر من الاعتماد على الهيئة والكتلة والحجم، حيث أصبح الخط يمثل عنصرا تشكيليّا فعالا له السيادة على باقي العناصر التشكيلية الأخرى في التشكيل النحتي المعاصر.



الشكل رقم (9): جافن ورث - الأيدي تتضرع سلك حديد والحور - عام 2012[21]

المراجع:

شاكر عبدالحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة - 2008 - ص 117.

المرجع السابق - ص 117.

المرجع السابق - ص 114.

المرجع السابق - ص 114.

المرجع السابق - ص 117.

المرجع السابق - ص 117 - 118.

المرجع السابق - ص 118 - 119.

http://www.wikiart.org/en/alexander-calder/elephant-1928

http://www.wirelady.com/berrienwiremiscellanypage.html

www.moderncat.net.

http://www.wirelady.com/berrienwirecatpage.html

www.//lineartgallery.com/web/Artist/Lohman/wire/wiresculpture_bikelady.htm

http://www.mvtimes.com/2011/08/17/sculptor-steve-lohman-here-there-7113/

www.wireintj.ire.com.artist

http://www.okanaganarts.com/directory/profiles/Hook/

http://wireinspire.com/pres/spotlight-on-the-artist-angela-hook/

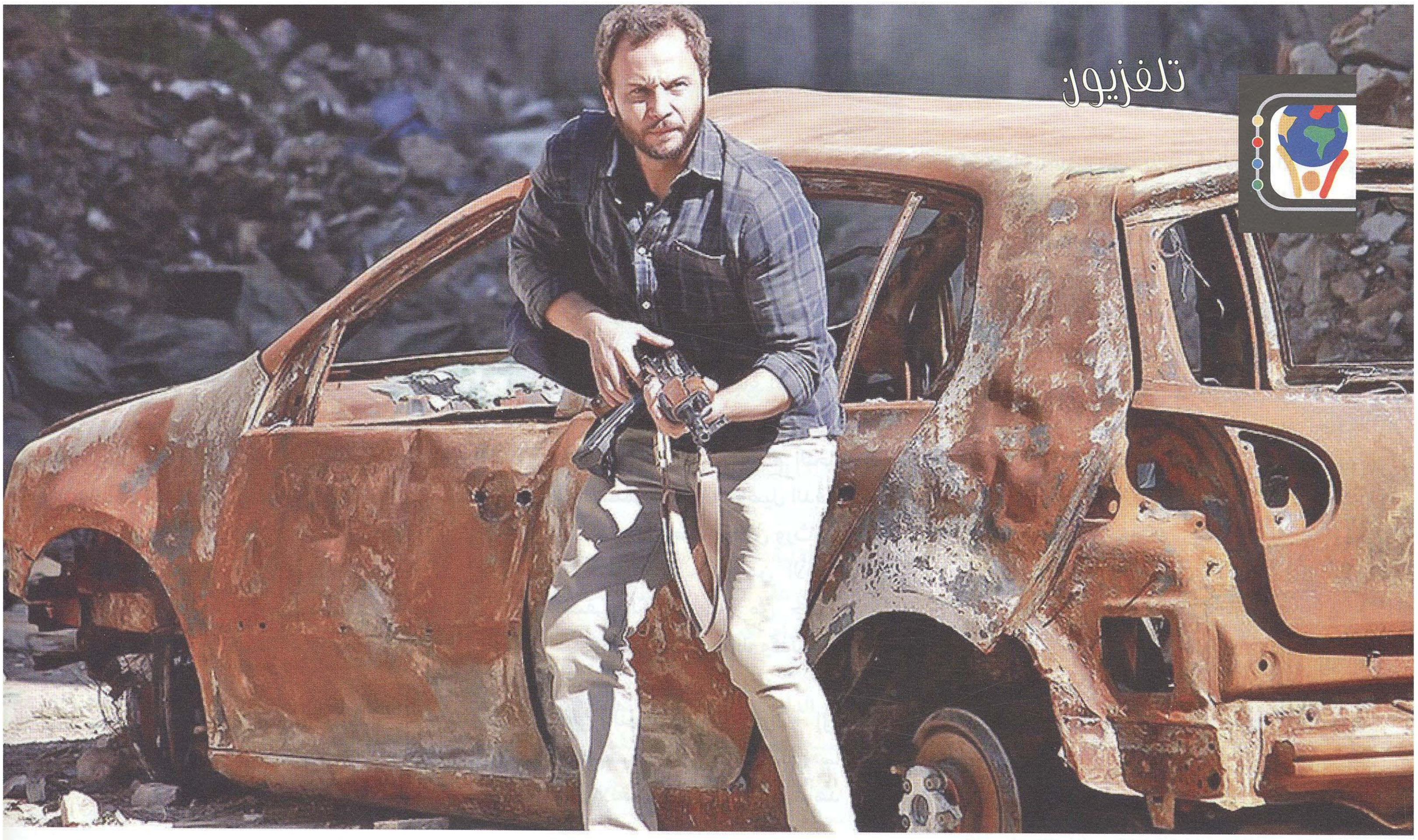
www.therawbook.com.

http://www.gavinworth.com

Ibid

Ibid

http://www.gavinworth.com/handssupplicated.html



دراما اجتماعية تجسد الواقع السوري تأليف رافي وهبة وإخراج شوقي الماجري

حلاوة الروح

البحث عن رائحة الحياة

مسلسل «حلاوة الروح» دراما اجتماعية تسلط الضوء على جانب من القضايا الإنسانية والصراعات في العالم العربي عموما، باستخدام أحوال سورية كشفرة خاصة، من خلال حكايات مشوقة عن الحب والحرب والإعلام وللكاتب والسيناريست السوري رافي وهبة، تحولت إلى متعة بصرية عالية بين يدي المخرج التونسي المتميز شوقي الماجري (الحاصل على جائزة إيمي العالمية لأفضل مسلسل أجنبي عن «الاجتياح»)، مع طاقم فني من سورية ولبنان ومصر وتونس والأردن وبولندا وإيران والإمارات العربية المتحدة، عمل أفراده في مجالات التمثيل والتصوير والإضاءة والديكور والماكياج والمونتاج والخدع البصريّة والقتال والتفجيرات وغيرها. وذلك في أضخم إنتاج لبناني، حيث تخطت تكلفة المسلسل أربعة ملايين دولار.

ولعل أكثر ما يستوجب الوقوف أمام «حلاوة الروح» طاقة الحب والأمل والحياة التي ينطوي عليها على الرغم من كل ما يحيط بنا من موت ودمار وحزن ووجع، تتبدى في تفاصيل حياتنا كما عبر عنها المسلسل. ولأنه على العموم يبقى دراما عربية تحفل بعناصر متميّزة، إذ يحلّق إلى جانب أعمال قليلة، خارج سرب السطحية والرداءة والرتابة والعادية، التي تحاول النيل من الدراما في الآونة الأخيرة.

هادي محمد
ناقد - مصر

و«حلاوة الروح» من أهم وأخطر مسلسلات هذا العام؛ نظرا إلى ما يتطرق إليه مما يقوم به تنظيم داعش والجماعات المتشددة من عمليات قتالية داخل سورية وبعض الدول العربية المحيطة بها.

حين اعتلت رولا تلج قبل أعوام مسرح مهرجانات بيروت الدولية (بياف) لتقديم درع التكريم لشوقي الماجري، أحد أبرز وأهمّ المخرجين في الوطن العربي، أكّدت أنه سيكون هناك تعاون بينهما. الأمر الذي تُرجم أخيرا بإنتاج مسلسل «حلاوة الروح» للكاتب السوري رافي وهبي - كاتب مسلسل «سنعود بعد قليل» - حيث عبّرت عن إعجابها بالقصة والنصّ الذي فاق كل توقعاتها، من حيث روعته - وفق تعبيرها - وقال الماجري: «أنا لا أتحمس لتنفيذ مسلسل لا يستفزّني فكريا وفنيا، وهذا ما جعلني أرفض مسلسلا تونسيا وأقدم على تنفيذ حلاوة الروح».

وبدوره حين التقى النجم المصري خالد صالح بالماجري عبر له عن توقه إلى العمل معه، وعلى هذا النحو أخذت تتجمع باقة من أكفأ الممثلين نذكر منهم من سورية غسان مسعود ومكسيم خليل، ومن لبنان رولا حمادة ورودني حداد وأندره ناكوزي وغيرهم.

ارتباط عاطفي أثير

إن محاولات تسليط الضوء فنيا على ما يجري في الساحة العربية اليوم، وخصوصا داخل سورية، أمر من الصعوبة بمكان، نتيجة وجود هذا الواقع في حالة استعار دينامي متواصل، وتباين وجهات النظر إزاءه، ولذلك تأثير بعيد المدى على شكل فني مكلف وواسع الانتشار كالمسلسل، يجري تسويقه عبر فضائيات مختلفة المشارب. لهذا آثر الكاتب رافي وهبي، في عمله السابق «سنعود بعد قليل» تناول الأحداث السورية من زاوية إنسانية خاصة محايدة، فجعل أبطال العمل يعيشون في بيروت بعيدا عن الحدث، وبالتالي يكونون خارج التأثير المباشر على ما يجري، وإن ظلوا أناسا يرون ويتأثرون وينعكس الحدث على مصائرهم الإنسانية.

جعل رافي حكاية «سنعود بعد قليل» تدور حول نجيب (لعب دوره دريد لحام) الأرمل الذي يملك بيتا ودكانا لأعمال الأرابيسك في الشام، يعيش وحده بعد أن رحل أبناؤه واحدا تلو الآخر إلى بيروت، يحكي أحواله وأحوال الشام لِصورة رفيقة حياته التي كانت، ولأطيافها.. كان لدى نجيب ابنتان وأربعة أبناء، يقيمون ما بين سورية ولبنان بحسب ظروف أعمالهم وطبيعة حياتهم. فإحدى الابنتيْن تعيش في بيروت مع زوجها، والأخرى وصلت بيروت لتدرس التمثيل وتعمل أيضا في مجال «عرض الأزياء». أما الأشقاء الذكور الذين أمُّوا بيروت واحدا وراء الآخر، فأحدهم رجل سياسة انتهازي يعمل ويقيم في لبنان منذ ما يزيد على ربع قرن، والآخر فنان تشكيلي متمرد وصلها في زيارة ليطول مقامه، والثالث صحافي ومعدّ برامج، أما الرابع فهو تاجر. وحين يقرّر الأب المريض زيارة أبنائه وبناته في بيروت، تكون أحداث حياتهم قد أخذت في التأزم، مما يلفته إلى العديد من الجوانب التي ظلت طويلا خافية عليه، أو بالأحرى أنه كان يكذب على نفسه بصددها. مما جعل «العودة بعد قليل» إحدى الأمنيات الكاذبة، وسط وطن يحترق.

وأيامها قال مخرج المسلسل الليث حجو: «لديّ عائلة مكونة من أب ومجموعة أبناء يشتغل كل واحد منهم في مجال مختلف، وهي مجالات فاعلة تختصر المجتمع السوري بتعقيداته... وبصراحة، لسنا في معرض تقديم موقف من القضية السورية، بل نقدم وجهات النظر المحتملة، لهذا فنحن في وارد تقديم أسئلة قد لا نطرح إجاباتها، فالجواب لدى المحايد، يأتيه من أحد طرفي القضية».

وكان بين النقد الذي وجه إلى «سنعود بعد قليل» أنه مع كل مزاياه، ابتعد عن الداخل وهرب إلى سوريي الخارج، مما يبرز تساؤلات مثل: ماذا يفعل مثل هؤلاء يا ترى؟ هل لدى الواحد منهم الحق في أن يكون صاحب رأي وموقف، أو أنه فقد حقه في أن يكون فعالا بشكل أو بآخر، لأنه خرج من الميدان؟ وهل تقوده السبل إلى الرجوع حقا؟ وهذا ما جعل الكاتب رافي وهبي يعود في «حلاوة الروح» إلى العوالم الأثيرة التي عبر عنها في «سنعود بعد قليل»، ويعترف بأنه مرتبط بها عاطفيا، انطلاقا من «تجارب شخصية، ولو على صعيد المشاعر والأحاسيس والتأثير»، ويعود بمعالجة مختلفة تقترب أكثر من الداخل السوري.

كان في المسلسل الأول إشارة إلى فيلم تسجيلي، فالابنة ميرا الصغرى وقعت في الحب إثر تواصل عن طريق فيسبوك مع يوسف دنيا، زميل الدراسة الذي ذهب ليدرس الإخراج في الولايات المتحدة الأمريكية، وعاد ليصور فيلما عما يجري في سورية. وكان شخصية مثالية توازي برمزيتها دور «الأب - الوطن» بخطاها الساعية نحو الموت، عبر قضية كرس نفسه لها، هي الحصول على وثائق وحقائق تصور «موت وطن» وتفضح الوجه الوحشي لما يجري في سورية. وعلى رغم أن يوسف استطاع تغيير نظرة ميرا إلى الحياة والحب معا، من خلال عملهما في فيلمه «رصاصة القناص»، فإن الظروف قادتهما إلى مأزق خطير يودي بحياة يوسف، بعد أن قبض عليه وطولب بأصول عمله، كما يودي بالفيلم الذي كرس حياته له، واستمرأ التضحية بهذه الحياة في سبيله، وأوصى ميرا بإكماله عند الضرورة، ذلك أن أخاها فؤاد باع مادة الفيلم المصورة الخام للخواجا، حين سألته ميرا حفظ هذه المادة لها في خزانته بالفندق، لما واجهت مأزقا مع عشيقها السابق، الذي كان يدفع إيجار سكنها ويحتفظ بمفتاح خاص له.

هكذا صار صنع فيلم تسجيلي، وإن كان حول موضوع آخر، محورا أساسيا في مسلسل «حلاوة الروح»، كما تطور عالم التجارة (الأعمال) الذي شكل جانبا من «سنعود بعد قليل»، مع ارتباطه بعالم الخواجا أو الشيطان، الذي أقنع فؤاد باستغلال ظروف الحرب من دون اعتبار لأي



خلال اجتياز الحدود إلى سورية



صراع بين رجل الأعمال رافي وهبي والإعلامية الشهيرة نسرين طافش



اختطاف سارة

قيم ليبلغ مبتغاه، فحين شكا هذا إلى الخواجة من الإتاوات الكثيرة التي يفرضها المتقاتلون على مرور صفقاته، وبخه - الشيطان - لعدم الالتفات إلى السوق الناشئة التي يصنعها الاقتتال، معرضا بغباء فؤاد التجاري حين يكتفي بسؤال المتقاتلين عن المبالغ التي يريدونها للسماح بمرور صفقاته، بدلا من أن يسألهم ماذا يريدون أن يؤدي لهم من خدمات؟ ويتلقى أجرا، باهظا في الغالب، على هذه الخدمات. وهكذا «استقام» طريق فؤاد، فلم يتورع عن بيع أي شيء حتى «بيت العائلة»، بل وأقدم على المقامرة بحياة والده كي يفلت من الموت مرة، وعلى بيع حقائق ووثائق متعلقة بوطنه الأم (الفيلم)، وليست ملكا له، ويمكن أن تتسبب في موت آخرين، كي ينجو من الموت مجددا.

وهكذا تحول عالم الأعمال مع الخواجا، ومن المنطق نفسه، إلى محور أساسي في «حلاوة الروح»، يتاجر في كل شيء من تراث البلاد إلى أسرار الحرب، معتمدا أساسا على الجريمة والقتل، قاضيا على الأخضر واليابس من دون أن تهتز له شعرة.

هذا كما دارت أحداث المسلسل الثاني كما المسلسل الأول في إطار عالم الإعلام وخطاياه منذ صابرا وشاتيلا وحتى اليوم.

حلاوة الروح

وهكذا باتت أحداث المسلسل الجديد تدور حول سارة (دانا مارديني) الشابة السورية التي درست الإعلام وتطمح للعمل في مجال الإخراج. وهي ابنة لجمال جاد الله (خالد صالح) الإعلامي المصري الناجح، الذي بات يعمل مديرا لمحطة تليفزيون عربية في الإمارات، والدكتورة ربى (الفلسطينية فرح بسيسو) وهي طبيبة سورية مطلقة، اضطرت إلى مغادرة سورية مع ابنتها بسبب تعرضها لمشاكل مع الأوضاع السائدة، وذهبتا إلى بيروت، ومنها إلى مصر حيث التحقت الأم بأعمال إغاثة النازحين السوريين، ونظرا إلى انتهاء سارة من دراستها اتفق الزوجان، المنفصلان، أن تذهب سارة للعيش مع والدها في الخليج، ليجد وظيفة لها. لكن الأب المشغول، كحال الأم في مصر، لا يجد وقتا يهتم فيه بابنته أو بتوظيفها، فتسافر إلى بيروت من دون استئذان، غاضبة، لتبدأ في البحث عن فكرة تحققها من أجل أن تُثبت لوالديها أنها جديرة بمهنة الإخراج. وسرعان ما تتعرف على الشاب إسماعيل (مكسيم خليل) الذي ينتمي إلى فصيل من الذين انشقوا عن الجيش النظامي، ثم عن الجيش الحر.. وحين تسأله مستغربة بأي هدف: هل ليحاربوا الجيشين؟ تكون المفاجأة أنهم قرروا ألا يشاركوا في حرب أحد، بل السعي إلى مساعدة الناس. وفي كمين أعدوه لشاحنة ظنوا أن بها مواد تموينية، اكتشفوا أنها تحمل كنزا من التحف الأثرية التي لا تقدر بثمن، كان متنفذون يتجهون لتهريبها إلى تركيا وبيعها. وهكذا جد الفصيل المنشق في العمل على نقل هذه الآثار إلى مكان آمن، وفكر في تصوير فيلم عنها لشن حملة لدى الجهات العالمية المعنية، لفرض حمايتها على هذه الآثار، ومن هنا جاءت الاستعانة بسارة، التي ذهبت إلى سورية وانخرطت في صنع الفيلم، وسط ظروف الاقتتال. لكن مع وضع لمساته الأخيرة تتعقد الأمور، وتهاجم الفصيل في مخبئه جماعة متشددة تراهم كفرة يهتمون بالأوثان، ويقوم أفراد منها باختطاف سارة طمعا في طلب فدية كبيرة، ثم يتغير مسار الأمور حين يعرف أمير الجماعة السوري أبو ربيعة (غسان مسعود) أنها ابنة الإعلامي جمال جاد الله مدير محطة العالمية، وكان قد تعامل معه خلال حروبه الطويلة، من أفغانستان إلى سورية، فيقايضون الإفراج عن سارة بإجراء وإذاعة حديث مع أمير الجماعة، بهدف توجيه ضربة إعلامية تخدم أهدافه وبرامج جماعته، وتكشف عن أسرار وكواليس علاقة المجموعات المتقاتلة بدوائر القوى الدولية، المتورطة في إذكاء فتن القتال، الأمر الذي لا يروق لفصائل متشددة أخرى، تسعى إلى وقف التسجيل ثم الحصول على الشريط بعد تسجيله رغما عنها، وتنشأ حرب سافرة بين الجماعات.

وهكذا تدخل سارة إلى منطقة وعرة، وتصير مهددة بالضياع بلا عودة.. تصطدم بواقع شرس يضع حياتها بين أيد ملطخة بالدماء، تستغلها لتحقيق أجندات خاصة، بهدف الوصول إلى والدها مدير المحطة الإخبارية الكبيرة.

لكن وسط الدمار الناتج عن الحرب والنهب والاقتتال تنسج الأحداث خيوط علاقة عاطفية بين سارة وإسماعيل، الشاب الشهم الذي أتى بها من بيروت، ووعدها بإرجاعها بعد إنجاز الفيلم، فيظل يبذل جهودا خارقة في تقفي أثرها، حتى يفلح في مساعدتها في الخروج من المنطقة الخطرة، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، ليكون آخر من يموت من الفصيل، الذي أفلحت الجماعات المتقاتلة في القضاء على كل أفراده، بل والحصول على الفيلم واستخدامه في بيع التحف الأثرية (بدلا من إنقاذها)، حيث أفلح الخواجا بمساعدة رجل الأعمال النصاب القاتل (رافي وهبي) ليس في الحصول عليها فقط، بل وفي الحصول على شريط مقابلة أبي ربيعة، التي شاركت زوجته ليلى (نسرين طافش) في إعداده وتسجيله، وبيع هذا الشريط إلى من كانوا يبحثون عنه.

لكن المهم أن سارة عادت في النهاية إلى بيروت لتبدأ الإعداد لصنع فيلم جديد، وعدت إسماعيل بصنعه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، أو بالأحرى لتقدم صرخة جديدة: «يا ناس يا عالم.. فيه حد هون يرى ما يحدث؟». وكانت لقطة الفيلم الأولى، ذلك الرجل الهائم في شوارع بيروت، الذي طالع الجميع عبر حلقات المسلسل، وهو يكرر قولا واحدا: «الشعب السوري واحد. واحد».

وتتداخل قصة المسلسل الرئيسية هذه مع كثير من الأحداث، لتسلط الضوء على الحدث العربي عامةً والسوريّ خاصة، ولاسيما من زاوية تعاطي الإعلام معه، من خلال لقاء الصحافيين سارة (رولا حمادة) المصابة باللوكيميا، وجمال جاد الله الذي استعاد حياته بالصدمات الكهربية بعد أزمة قلبية قاتلة، وذلك بعد قصة حب قديمة جمعتهما قبل ثلاثين عاما، ودفعته إلى تسمية ابنته على اسمها.

ويتواصل تسليط الضوء على الإعلام من خلال تأدية الممثلة نسرين طافش شخصية إعلامية عربية مشهورة، تعاني في مهنتها بسبب محاولة زوجها (رافي وهبة) إرغامها على تركها، بينما يحاول «أستاذها» (خالد صالح) إقناعها بالعكس.

جولة في الجحيم

وهكذا يحاكي «حلاوة الروح» بشكل كبير حالة النّزاع المتفاقم في المشهد السوري، بين النظام من جهة، والمعارضة من جهة أخرى، وفي خضم هذا الصراع يسلّط الضوء بشكل أساسي ومركّز على الجماعات الإسلامية المتطرفة والقاعدة بشكل خاص، حيث يؤدي الفنان غسان مسعود شخصية أبو ربيعة، أحد أمراء التنظيم المتشدد. وفي سياقات درامية أخرى يخوض المسلسل في عمليات النهب

والسلب التي يقودها تجار الحروب من الطرفين، والصراعات والتصفيات بين مراكز النفوذ والقوة في الجهات الإسلامية الواحدة والمختلفة. لكننا نظل بالأساس أمام حكاية حب، وحكاية أب وابنته وما تمليه هواجس إثبات الذات بينهما من صراع بين الأجيال... قصص متعددة تنشأ على خلفية الأحداث الدائرة في المنطقة العربية ككل، وخطوط درامية رئيسية لمسلسل يتناول تداعيات «الربيع العربي»، وانعكاساتها الإنسانية والمعاناة التي ترتبت عليها، الأمر الذي يجعل من المسلسل دراما اجتماعية عاطفية، وكأنه يعلن بطريقة أخرى أنه يقف على حواف الحدث العربي الساخن، ومهما تورط في رواية أحداثه سيبقى على الحياد تجاهه، فلا يعلن عن موقف مع جهة من دون أخرى، ولا يقوم بتشريح ما حدث ويحدث. حتى إن ألقت الحكاية الإنسانية للفتاة السورية في قلب الأحداث الدامية، بحثا عن الحياة، الضوء على المأساة الإنسانية التي يعيشها الناس في سورية وأجزاء من العالم العربي، وكيف يستثمرها بعض المستغلين وتجار الأزمات والحروب لزيادة ثرواتهم.

الجوانب الفنية

ورافي وهبي يقدم في «حلاوة الروح» نصا متماسكا حول حكاية عن صراع على آثار مسروقة، وتمدد سرطاني للمتأسلمين، ويكشف عن نماذج طيبة ونبلاء حرب، كما يكشف عن تجّارها ومجرميها. ووسط صراع هؤلاء وهؤلاء تولد حكاية حبّ وتكبر! والنص المنطوي على فعل تراجيدي، يمضي وفق بناء درامي، تتصاعد أحداثه بإيقاع متسارع، مع دعم ذلك كلّه، بمشاهد غنية بالتفاصيل وعناصر التشويق.

يقول وهبي: في «حلاوة الروح» دخلنا أكثر - مقارنة بـ «سنعود بعد قليل» - إلى الأحداث ونتائجها، وهي فعلا كئيبة. إننا مع سياق واقعي للحال. والحال مبك، لكن في الرابط الأساس للمسلسل حكاية حب هي التي ستنتصر على ما عداها من حروب.

وقد نجح المخرج شوقي الماجري (على رغم الإيقاع البطيء) في الحفاظ على حرارة المشاهد وطاقتها الدرامية، وأبدى قدرة كبيرة على تأطير أحداث مسلسله بصور تنبض بالحياة والجمال. لكنّ الماجري (قياسا بما قدمه سابقا على الشاشة الفضية أو الذهبية)، يراوح في مكانه، لاسيّما أنّه أعاد إنتاج ما قدّمه في «الاجتياح». حتى تكاد الصور تتماهى في المسلسلين بعضها مع بعض. لكن الماجري يؤكد أن ما دفعه لإخراج العمل الجديد هو طاقة الحب والأمل والحياة، على الرغم من الحزن والوجع اللذين يتبديان في تفاصيله: «إن الحب الذي يجمع سارة بإسماعيل كبرُ في هذا الأتون، وسط الدمار وتضحيات رفاقهما، تلك المجموعة من الشباب الذين لا يدينون بالولاء إلا لوطنهم، ولا ينتمون إلى أي فصيل أو طرف في الصراع الدائر. فهؤلاء الشبان قدموا أرواحهم جميعا لحماية إرث الأجداد المتمثل في كمية كبيرة من الآثار السورية، والتي كانت ستهرّب للمتاجرة بها في الخارج. وهذا وغيره من نماذج التضحية والحب والعطاء التي تقف في وجه العنف والكراهية نكرسها، لنؤكد أن إرادة الحياة فينا ستستمر على رغم كل شيء، وستبقى أرواحنا تتوق إلى الانعتاق بدافع من حلاوة الروح.. وللوصول إلى كل هذا اعتمدنا في عملنا على الأسلوب الواقعي المحض، لكننا لم نهمل في الوقت ذاته البعد الشعري المجازي، وذلك برؤية سينمائية عالية المستوى.. مشروعنا أن نقدم عملا إنسانيا، دراميا وجماليا. لست مطالبا بغض النظر عما هو حقيقي. الواقع مؤلم. ولمن يريد الهرب من الواقع، هناك مسلسلات وكليبات كثيرة. في حين أن الأعمال الجدية لا تلقى من يتصدى لها. هذا الموضوع استفزني، كاقتراح جمالي، إنساني وفني».

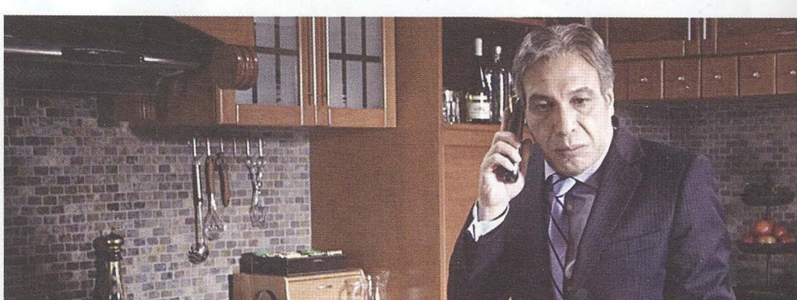
والطاقة الدرامية والوجدانية التي يختزنها النصّ يترجمها أداء لافت لعدد من الممثلين، في مقدمهم الثنائي دانا مارديني ومكسيم خليل الذي أكد العمل أنّ كثيرا من أدواته التمثيلية لم تكتشف بعد. ولا يمكن أن يفوتنا هنا التنويه بالدور الذي لعبته الموسيقى التصويرية للفنان السوري الموهوب رعد خلف.

هفوات

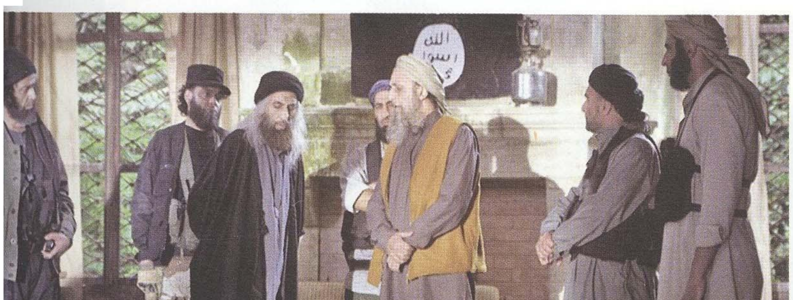
لا شك أن «حلاوة الروح» مسلسل قوي، على مستوى النص والحبكة الدرامية وكذلك الحال بالنسبة إلى الإخراج وأداء الممثلين، لكن مع ذلك تبقى الهفوات الواضحة في المقاربة مع واقع الحرب السوريّة وتشعباتها.. وربما نجح رافي وهبي في إيجاد المبرّر الدرامي للشرط التسويقي الذي يريد أن تقدّم الحكاية بخلطة من نجوم الدراما العربية، بأن أتى بأب مصري وزوجة سورية وحبيبة/ صديقة لبنانية في حكاية واحدة. وربما نجح في توزيع الأحداث بين الخليج ومصر ولبنان وسورية... لكنّ ذلك كلّه شكّل ثوبا فضفاضا على الحكاية، تضاربت فيه اللهجات المصرية والسورية واللبنانية. وقد كانت الشحنة الانفعالية لعدد من الأحداث أقل من الإمكانية التي تنطوي عليها، لكن ربما كانت الشحنة العقلية ألزم وسط هذه الظروف الفارقة.

في «حلاوة الروح» تتصارع الأضداد عل الإيجابي ينال حظا أوفر من الحضور في حياة السوريين. فعلى رغم الموت الذي بات يملأ كل الفضاءات تبقى إرادة الحياة أقوى، وتصّر على أن تمسح الغبار الثقيل عما تهاوى فينا، ومن بين الأنقاض وعلى رغم الخطر والموت والنار والدمار، يولد الحب كشتلة مستحيلة، ويكبر معاندا كل ما حوله من أشكال الفناء.

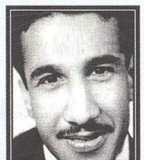
إن حلاوة الروح «كما وصفتها سارة في بداية المسلسل قوة رهيبة يبثها الخالق فيمن يتعرض لتجربة فقدان الحياة، تجعله يقاوم ما يتعرض له من صعاب، ويجعلنا ذلك نأمل أن تساعدنا هذه الروح على استعادة القدرة على الحياة، لا أن تكون صدى للتعبير الدارج «دي كانت حلاوة روح».



خالد صالح في مشهد من المسلسل



صراع مريب بين الجماعات المتشددة



منصور المنصور

من حارس مرمى إلى قامة فنية كويتية

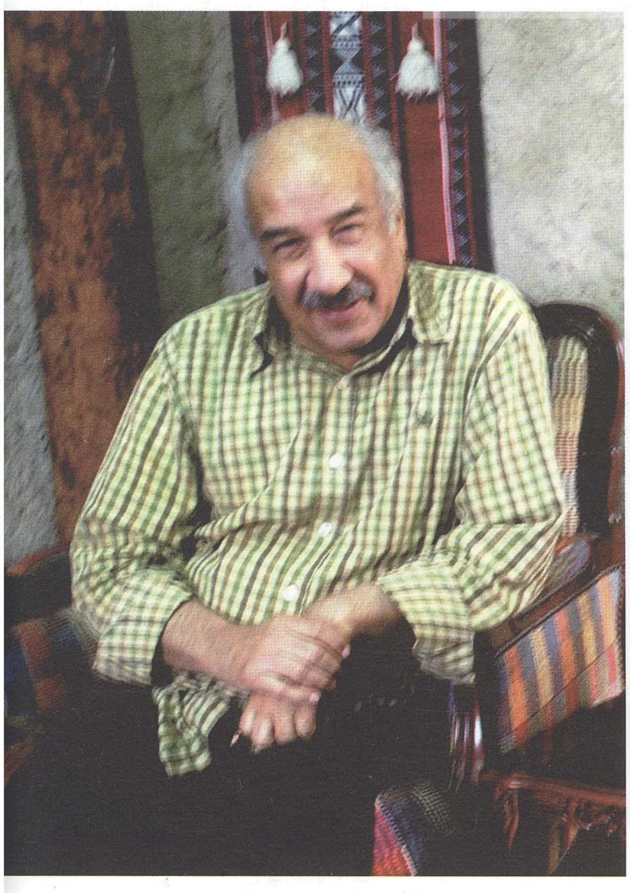
الفنان القدير الراحل منصور المنصور من القامات الفنية الكبيرة في الكويت ومنطقة الخليج بشكل عام، حقق نجومية وجماهيرية كبيرة جعلته يتربع على عرش القلوب نظرا إلى دماثة خلقه وطيب معشره بالإضافة إلى كونه فنانا من الطراز الأول.

وفي «ألبوم العمر» نقدم باقة من الصور النادرة التي ربما لم يشاهدها الكثير من جماهيره ومحبيه خصوصا في مطلع شبابه ولقاءاته مع كتّاب وفنانين من خارج الخليج، وهواياته في ممارسة كرة القدم التي عشقها قبل أن يحترف التمثيل وانطلاقته الأولى عبر الإذاعة الكويتية كمخرج ومذيع، كما نستعرض جوانب ومحطات من حياته ورصدا لأعماله الدرامية سواء في التلفزيون أو على خشبة المسرح.

عماد جمعة
صحافي- الكويت



المنصور مع جاسم الخرافي رئيس مجلس الامة السابق



الفنان القدير منصور المنصور



المنصور مع أخويه حسين وعبد العزيز المنصور

بدأ المنصور عمله في إذاعة الكويت العام 1959، وهو ينتمي لأسرة فنية حيث إن أخويه محمد وحسين من نجوم الفن الخليجي وكذلك الراحل المخرج عبدالعزيز المنصور الذي أخرج العديد من الأعمال المسرحية والإذاعية.

في العام 1965 تزوج من غنيمة بوقماز وأنجبا أربعة أبناء هم سناء وعبد الله وعماد وناصر.

انطلقت رحلة الفنان القدير منصور المنصور مع المسرح الكويتي والخليجي بداية من العام 1963 بمسرحية الأسرة الضائعة مع حياة الفهد وأخيه محمد المنصور، لتتوالى أعماله المسرحية وقد تتابعت كالتالي «الضحية – عنده شهادة – الطين – فلوس ونفوس – ثم غاب القمر- الدرجة الرابعة – ضاع الديك - 1 2 3 4 بم – شياطين ليلة الجمعة – البساط السحري - أولاد علي بابا والعصابة».

توفي الفنان القدير منصور المنصور عن عمر يناهز الثانية والسبعين في الجزائر حيث كان في مهمة عمل مع «فرقة مسرح الخليج العربي» لتقديم عمل مسرحي وذلك بعد إصابته بالتهاب رئوي وبعد تعرضه لموجة برد شديدة لفظ بعدها أنفاسه الاخيرة ليعود إلى الكويت ليدفن في ثرى بلاده التي أحبها وعشقها وأسهم في تقدمها ليعيش في قلوب محبيه وجماهيره عبر عشرات الأعمال الفنية التي لاتزال تعرض على الفضائيات العربية والخليجية.



المنصور أطلق لحيته فى كثير من الاعمال الدرامية



المنصور فى حفل تأبين شقيقه الراحل عبد العزيز المنصور



الأخوان حسين ومحمد المنصور يبكيان رحيل شقيقهما الاكبر منصور المنصور



قبلة من الفنان الكبير محمد المنصور لأخيه الفنان منصور المنصور وهو فى العناية المركزة

درس المنصور عند «الملا بلال» ثم في مدارس الصباح والشرقية والنجاح والصديق والمتنبي، وترك الدراسة بعد وفاة والده عام 1963 وذلك لكونه أكبر أخوته فأصبح عليه العمل كي يستطيعوا إكمال دراستهم، وقبل وفاة والده شارك في العام 1958 كممثل في مسرحية «الحاكم بأمر الله» على خشبة مسرح مدرسة المتنبي المتوسطة، وفي العام 1959 بدأ التمثيل في إذاعة الكويت في برنامج «من الدريشة» مع زملائه عبدالعزيز الفهد وصالح حمدان ومحمد الشمالي وعباس عبدالرضا، وفي العام 1961 عين موظفًا في إذاعة الكويت في فرز رسائل برنامج «ما يطلبه المستمعون»، وفي العام 1965 انتقل إلى مكتب أشرطة التسجيلات وهناك



المنصور حارس مرمى فى مطلع شبابه

لاحظ المسؤولون جهده وطموحه وإصراره على التعلم فأرسلوه في بعثة لدراسة الإخراج الإذاعي في مصر، وبعد عودته إلى الكويت عين نائبًا لرئيس قسم المخرجين في الإذاعة، ثم رئيسًا للقسم، ورقي بعد ذلك ليصبح رئيسًا لقسم المنوعات في الإذاعة، ثم مراقبًا للقسم، من ثم تولى منصب مراقب البرامج الفئوية، وتقاعد عن العمل بعد تحرير الكويت العام 1991.

وإلى جانب التمثيل فإنه مارس لعبة كرة القدم وكانت بدايته كحارس مرمى في مدرسة المتنبي المتوسطة، ثم انضم إلى الأندية الرياضية الأهلية التي كانت موجودة قبل تأسيس الأندية الرياضية حيث لعب حارسًا للمرمى في نادي «الندوة» و«التعاون».



المنصور مذيعا بالاذاعة فى مقتبل العمر



اللاعب منصور المنصور يتلقى باقة ورد



المنصور يسدد الكرة فى إحدى المباريات



الصديقان المنصور ومحمد الرشود جمع بينهما الكرسي المتحرك

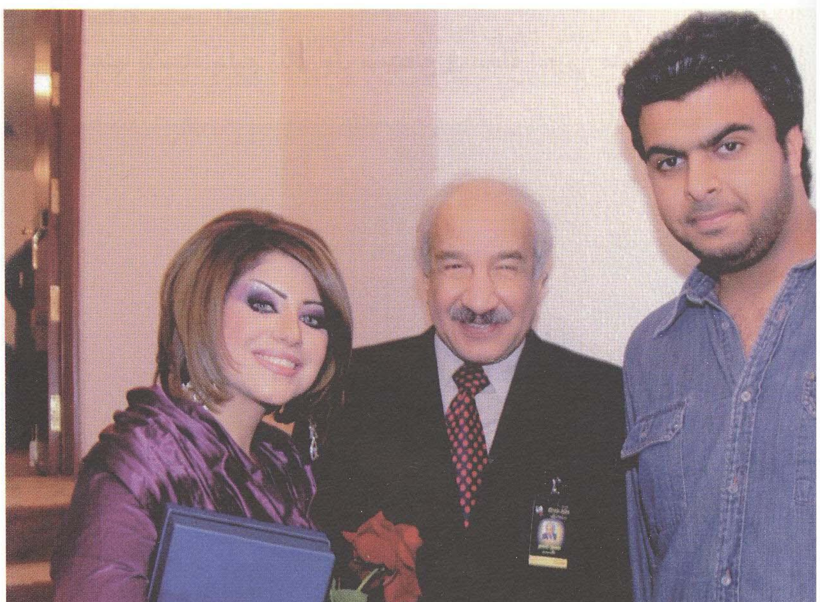


الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد مع منصور المنصور وخالد العبيد



مع الفنان عبدالعزيز المسلم في مشهد من مسلسل «الأصيل»

قدم المنصور الكثير من المسلسلات وأثرى الدراما الخليجية بعشرات الأعمال الفنية بداية من العام 1976 حتى وفاته نذكرها على التوالي مسلسلات «حبابة - ألوان من الحب - امرأة قالت لا - المصير - الطابق الثالث - إلى أبي وأمي مع التحية «جزءين» - صدى الأيام «فيلم تلفزيوني» - القرار الأخير- دارت الأيام - دروب الشك - القدر المحتوم - سهم الغدر- ناس وناس- غصات حنين - صحوة زمن- جادة -7 ابن النجار- الأصيل - الدروازة - بلاغ للرأي العام - نور عيني - أشياء لا تشترى - ليلة عيد - الحب اللي كان- خيوط العمر- الجليب- جفنات العنب - العضيد - الثمن، وكان آخر أعماله وعرض بعد وفاته».



المنصور بين حليمة بولند وابن اخيه منصور حسين المنصور



المنصور مكرما من هيئة الشباب

تعزل الحرارة .. قليلة التكاليف .. سهلة التشكيل

المآذن الطينية .. عمائر أبهرت العالم بجمالها

أبهرت المآذن الطينية في أفريقيا واليمن والشام والسعودية بجمالها وبساطتها حتى كتبت مجلة العربي عن إحداها، وهي منارة المحضار بأنها لو رآها الأقدمون لعدُّوها من عجائب الدنيا السبع.
سنقتصر في حديثنا على بعضها حيث إنها كثيرة يصعب بل يستحيل حصرها، بل إن هناك رسالة ماجستير عن مآذن تريم بحضرموت، وهي إحدى مدن وادي حضرموت الثلاث (سيئون وتريم وشبام وهي التي اشتهرت بناطحات السحاب الطينية المشهورة)، وقد تناولت هذه الدراسة المآذن من حيث الشكل الخارجي والارتفاع وعدد الطبقات وموقع المئذنة من المسجد وعدد الشرفات وفتحات النوافذ وأشكالها، وقد كتبت المهندسة الكبيرة سلمى الدملوجي تلميذة المهندس الكبير حسن فتحي «هندسة العمارة الطينية».

جاد الله فرحات

مهندس معماري - الكويت

ويعد البناء بالطين واحدا من أهم أنماط العمارة البيئية في العالم، والطين كمادة بناء طبيعية يتميز بعدة خصائص من أهمها:

1 - توفير درجة عالية من العزل الحراري: وهو بذلك يكفل الحد الأمثل للراحة الحرارية على عكس ما يمكن أن تحصل عليه من مواد بناء أخرى مثل الإسمنت، ولقد شيدت في مناطق مختلفة من العالم. إسكندنافيا إلى أمريكا الجنوبية. مبان طينية بطرق تلائم أجواء متباينة مناخيا، وعلى الرغم من ذلك حققت نجاحا يشهد به استمرارها على مر العصور، وتعد هذه الخاصية من المحددات المهمة التي يجب أن تؤخذ في الاعتبار خاصة عند البناء في المناطق الحارة والصحراوية.

2 - توافره: تشكل أنواع الطين المناسبة للاستعمال في البناء نسبة 47 في المائة من القشرة الأرضية وبالتالي فنادرا ما تكون هناك حاجة إلى شرائها أو نقلها.

3 - العامل الاقتصادي: يتفوق الطين على معظم أساليب البناء الأخرى من الناحية الاقتصادية حيث يعتبر البناء باستخدامه أسلوبا اقتصاديا قليل التكاليف لا يحتاج إلى تجهيزات خاصة أو معقدة أو إلى عمالة عالية المهارة.

4 - سهولة التشكيل: إن الطين بطبيعته مادة لينة سهلة التشكيل في المعالجة اليدوية البارعة التي أنتجت هذه اللوحات التشكيلية.

5 - تحقيق مبدأ الاستقلال الذاتي: إن عدم الحاجة إلى شراء الطين وندرة الحاجة لنقله لمواقع البناء بالإضافة إلى اعتماده على وسائل بسيطة وعمالة محدودة العدد غير مكلفة (كوحدة العائلة مثلا) يسمح بتحرر المستعمل إلى درجة كبيرة من قيود الاحتكار ومنتفعي صناعات البناء ـ كما أنه يمكن إنتاجه على مستويات مختلفة تبعا لحجم الاحتياج بالإضافة إلى أنه لا يحدث تلوثا بيئيا.

وتعد المحاولات المتتابعة لتمكين المنتفعين من بناء مساكنهم بأنفسهم. وهو ما يعرف بسياسة (المشاركة الشعبية) والتي قاد أحدها المهندس حسن فتحي ـ تعتبر من المداخل الجادة لحل مشكلات إسكان محدودي الدخل.

6 - البعد الثقافي الحضاري: أن البناء بالطين يعطي الفرصة لإعادة التكامل المفقود في زحام التصنيع بين فن العمارة والتقاليد الشعبية والثقافية الموروثة متيحا المجال للانسجام والتوازن بين طبيعة كل إقليم ونتاجه المعماري وهو بذلك يؤدي إلى تحقيق الترابط المنشود بين الماضي والمستقبل، ويلاحظ جيدا أن هذه المآذن قد اندمجت مع البيئة التي هي فيها اندماج كلي وكأنها نبات نبت من الأرض وحيث إن أغلبية هذه الأماكن قد بُنيت مساكنها بل ومدارسها من الطين أيضا فإن هذه المساجد والمآذن تصبح عملا مكملا للجمال في موقعها ويلاحظ أيضا عدم ارتفاعها غالبا لأن المساكن هي الأخرى غير مرتفعة فيسهل وصول الصوت للقاطنين وإعلامهم بوقت الصلاة وهو الهدف الرئيسي من المئذنة. ولتكن البداية مع مئذنة المحضار بتريم.

1 - مئذنة مسجد المحضار

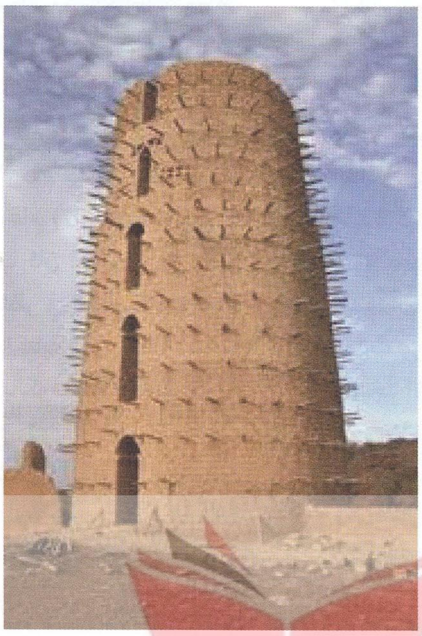
قال عنها الأستاذ سليم زبال أول مستطلع في مجلة العربي: مئذنة المحضار إنها



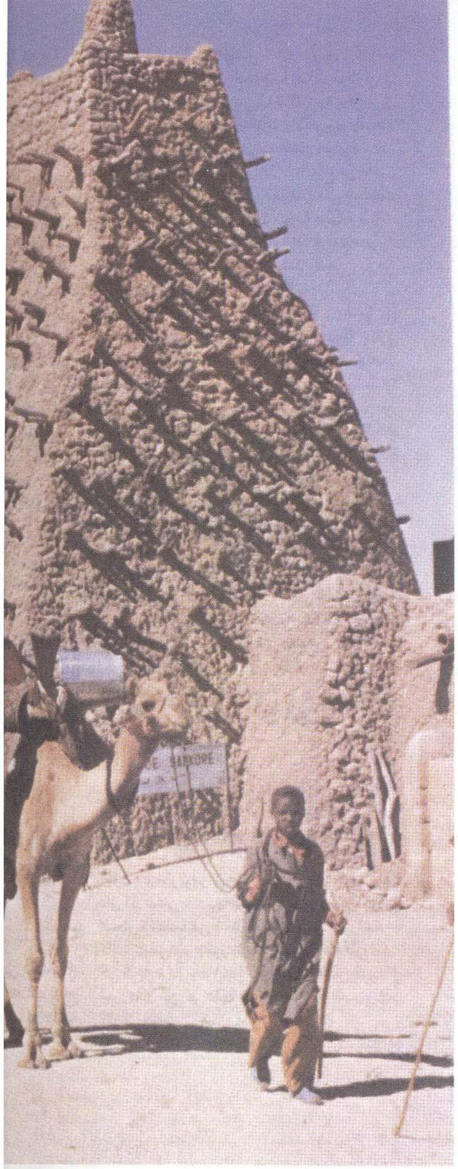
عنيزة



ياما في النيجر



مئذنة طينية في أفريقيا



مئذنة المسجد الكبير في تيتكتو

الأعجوبة التي ترتفع على حدود الربع الخالي ولم يرها الأولون ليضموها إلى عجائبهم السبع الأخرى ويكفي أن نعلم هذه المئذنة الرفيعة ترتفع 175 قدما (52 مترا) في الفضاء لم يستخدم في بنائها لا الحديد ولا الإسمنت وإنما الطين وجذوع النخل فقط وارتفاعها الشاهق يجعلها قبلة الأنظار فحيثما اتجهت تجدها أمامك وفي المساء يشع منها الأضواء فيراها القاصي والداني وعلق على صورتها التي انفردت بصفحة كاملة مئذنة المحضار أروع مآذن الجوامع العربية ترتفع 175 قدما في سماء تريم يرجع تاريخها إلى خمسين عاما مضت (كان ذلك عام 1966) فقد صممها أبوبكر بن شهاب عام 1333 - (ونحن في عام 1435 أي مضى عليها أكثر من مائة عام) - ولاتزال شامخة مفخرة لأهل تريم.

وتعد منارة مسجد المحضار أو الصحاف، كما يطلق عليه أحيانا من أبرز معالم مدينة تريم الأثرية التي دخلها الإسلام في السنة العاشرة من الهجرة بعد أن عاد وفد حضرموت من عند رسول الله صلى الله عليه وسلم في المدينة المنورة مبايعا لنصرة دينه في بلاد اليمن ومن حولها، فاتخذها زياد بن لبيد البياضي عامل الرسول عليه الصلاة والسلام على حضرموت مقرا له، فأصبحت تريم التي تعود تسميتها نسبة إلى تريم بن حضرموت بن سبأ الأصغر منذ ذلك العهد حصنا منيعا للإسلام ومركزا إشعاعيا دينيا منذ القرن السادس الهجري، حين كان طلبة العلم يتوافدون من المناطق اليمنية والدول المجاورة والشرق الأقصى وشرق أفريقيا لنهل العلم الشرعي من علمائها الأفاضل، الذين لم يبخلوا في تأسيس الزوايا والمدارس الشرعية وبناء المساجد كالإمام الشيخ عمر المحضار بن عبدالرحمن السقاف المتوفى في عام 833هـ والذي عرف بأنه أول نقيب للعلويين الأشراف، فبنى مسجده بمساحة 63×93 قدما، ثم وسع المسجد وجدد في أواخر القرن الثالث عشر الهجري، وامتازت عمارة المسجد كما تذكر المصادر بفن هندسي جميل، مكون من فناء مكشوف تحيط به أربعة أروقة أعمقها رواق القبلة والذي يزينه ثلاثة محاريب جصية بديعة مزينة بالزخارف الهندسية والنباتية والكتابية، وفي منتصف الضلع المقابل لرواق القبلة تتموضع منارته الشامخة التي يبلغ ارتفاعها نحو 175 قدما، وهي مربعة الشكل وبداخلها درج للصعود إلى أعلاها، وهي مبنية من اللبن وجذوع النخيل، فعدت منارة المسجد دليلا على تقدم الفن المعماري في حضرموت.

وتحت إشراف السيد عمر المحضار بن عبدالرحمن السقاف -/ 1429م تم بناء المسجد وقد وسع المسجد وجدد تجديدا حديثا في أواخر القرن الثالث عشر الهجري المهندسون والعمال التريميون، وعدد سواري المسجد (114) سارية.

وتعد منارة المحضار دليلا على تقدم الفن المعماري في حضرموت وروعته وهي مبنية من الطين ومطلية بالنورة وعلى شكل هندسي رائع ولافت ويتحدث عن نفسه وقد بلغ ارتفاع المنارة (175) قدما، ولقد تم تشييدها في أوائل القرن الرابع عشر الهجري وقام بالبناء المهندسون عوض سلمان عفيف وإخوانه التريميون.

2 - مئذنة المسجد الكبير بعنيزة في السعودية

لاتزال المئذنة الطينية التي بنيت عام (1309هـ) قائمة سامقة بجوار الجامع الحديث البناء، وهي مكونة من خمسة أدوار يتوصل إليها عبر سلم حلزوني. إلا أنها بالتأكيد ليست هي الأولى، وربما كانت المآذن السابقة للجامع أقصر وأصغر، وتعرضت بسبب التقادم إلى ضعف في بنائها، مما استوجب هدمها وتجديدها، بيد أنه في عام (1309هـ) أقيمت أضخم منارة للجامع في تاريخه في قوة البناء، وطول الارتفاع.

وقد قام بتشييدها الأستاذ أبوصويلح واسمه (محمد بن صالح الدليقان ت: 1347هـ)، ويبلغ ارتفاعها (23 مترا) وهي مكونة من خمسة أدوار يرتقي بينها عند سلم حلزوني، وعدد درجاتها (76 درجة)، وقطر دائرة قاعدتها (9,5 م)، وعندما زار الرحالة البريطاني (عبدالله فلبي) عنيزة عام (1337هـ) قابل أبوصويلح وسأله كيف بنيت المنارة؟ قال: بالخيط والميزان والنظر. فقال له: هل تستطيع بناء أطول منها؟ قال: نعم أوسع قاعدتها وأرفع البناء إلى الضعف. وكان المتكلف بالنفقة لبناء المئذنة، هو الوجيه عبدالله العبدالرحمن البسام، وعندما أعيد بناء الجامع الحديث على نفقة الملك خالد رحمه الله، عام 1406هـ أبقيت المئذنة الطينية العتيقة شامخة كتراث عزيز استجابة لرغبة الأهالي.

وكان المؤذنون فيما مضى يصعدون بأنفسهم إلى أعلى المئذنة لرفع الأذان لكل وقت، حتى جاء عام 1372هـ حيث رفع الأذان والخطبة من مكبر الصوت بعد إدخال الكهرباء إلى المسجد بماكينة خاصة تبرع بها الوزير عبدالله بن سليمان، وقد قال الشيخ إبراهيم الجطيلي في هذا شعرا:

حتى أتى الصوت المكبر رحمة **** من دون ما رهق ولا خذلان

3 - المآذن الطينية بمنطقة الفرات الأوسط:

تنتشر المآذن الطينية في منطقة الفرات الأوسط في سورية، وبتعبير أدق في ما بين دير الزور ومسكنة (بالس). فهناك واحدة: في بالس (مسكنة)، وثانية: في منطقة أبي هريرة، وثالثة: في قلعة جعبر، ورابعة: في مدينة الرافقة (الرقة).

وبالطبع، لا يقتصر انتشار هذا النوع من المآذن الطينية على سورية. فهناك نماذج منها في العراق الذي يعتقد أن هذا النمط قد نقل منه أو من إيران، وهناك أخرى في جنوب شرقي تركيا.

أ - مئذنة الجامع الكبير في بالس (مسكنة):

تتخذ هذه المئذنة شكلا مثمنا، خلافا لمئذنة جعبر ومئذنة أبي هريرة وجميع المآذن في منطقة حوض الفرات. وهي تعود إلى أوائل القرن السابع الهجري، إلا أنها ربما كانت أقدم مئذنة مثمنة في سورية ترتفع إلى نحو سبعة وعشرين مترا ويقوم بدنها فوق قاعدة مربعة، بابها عند مستوى الأرض - خلافا لبقية المآذن الأخرى الطينية في حوض الفرات - وتزينها عدة أشرطة من الكتابات. وصف «فان برشم» بعض هذه الكتابات الموجودة على مئذنة مسكنة (بالس) بأنها تقع في أربعة أحواش. ولاشك المئذنة بين عامي (589 و615 هـ/1193م-1218م). وتشير الكتابة الثانية الكوفية إلى التاريخ الحقيقي لبناء المئذنة أو تجديدها. ووفق «برشم»، فإن الكتابة هي: «بسم الله الرحمن الرحيم جددت هذه المئذنة سنة سبع وستمائة»، أي إبان حكم الملك العادل في عام (607 هـ) لبالس. إذ تذكر كتب التاريخ أن الملك الظاهر غازي حاكم حلب كان قد تخلى عن بالس لعمه العادل قبل موته عام (613 هـ). وإن أمعنا النظر في الكتابات الموجودة على المئذنة، نجدها ثلاثا وهي من الأسفل إلى الأعلى: الكتابة الأولى كتابة نسخية وتضم اسم السلطان والمعمار؛ الكتابة الثانية وهي بالكوفية وتشير إلى تاريخ البناء؛ أما الكتابة الثالثة، فهي كوفية وتشير إلى مدائح وتعابير.

تمتاز المئذنة بالانسجام وأناقة الزخرفة الكتابية مع شكل المئذنة المثمن. ونجد في مئذنة سنجار مشابها ومعاصرا لمئذنة بالس؛ كما أنها تشبه المآذن العراقية في أسلوب بنائها الذي كان شائعا في القرن السابق والذي كان واقعا تحت تأثير الفن الإيراني السلجوقي. يبلغ ارتفاع هذه المئذنة نحو 27 مترا. ولقد أوجبت أعمال الإنقاذ في منطقة حوض الفرات نقل هذه المئذنة إلى منطقة مرتفعة بمسكنة نفسها حفاظا عليها من المياه. وقد نفذت أعمال النقل الذي تم بواسطة تقطيعها إلى قطع، ثم أعيد تركيبها في المكان الجديد. والحق يقال إن النقل تم بكفاءة عن طريق فنيي ومهندسي المديرية العامة للآثار والمتاحف بالطريقة نفسها التي سبق أن اتبعت في نقل مئذنة أبي هريرة مع مراعاة طول المئذنة ووزنها وقطرها وتصميم درجها الذي يختلف نسبيا عن درج مئذنة أبي هريرة. وإذا اطلعنا على ما كتب في دليل معرض المكتشفات الأثرية بحوض الفرات، وجدنا أن جهودا كبيرة بذلت في حقل الدراسات والتوثيق والأعمال الأخرى. فمن بين تلك الأعمال بناء سقائل خشبية بارتفاع ثلاثين مترا، نظرا إلى صعوبة الحصول على رافعة آنذاك يبلغ طول ذراعها ثلاثين مترا؛ كما جرى تقطيع المئذنة إلى الفقرات ووضعت على عربات حديدية تتحرك على سكة حديدية صممت خصيصا لهذه الغاية. وجرى نقل تلك الفقرات إلى المنطقة التي اختيرت لإقامة المئذنة فيها عند منسوب يصل إلى نحو (345 م) فوق سطح البحر. وعلى الرغم من أن هذا المكان لا يبعد سوى كيلو متر واحد في خط النظر، فإنه كان لا بد من قطع مسافة نحو ثلاثين كيلومترا للوصول إلى المكان الجديد. وفي هذا المكان الجديد حفرت الأسس وأقيمت ركائز «البيتون» المسلح وأعيد تركيب السقائل الخشبية مرة جديدة لبناء المئذنة أو على الأصح لتركيب حلقاتها.

هكذا حفظت آبدة جميلة هي مئذنة مسكنة التي بناها أو جددها السلطان العادل أبو بكر الأيوبي في القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي. وهذه الآبدة كانت موضع دراسة مفصلة لتكوينها المعماري وزخرفتها وكتاباتها. وكان يقوم بجوار المئذنة مسجد ذو طابع أموي واضح يبدو أنه أقيم فوق مسجد أقدم، أصغر من قبل البعثة الفرنسية في الفترة ما بين (1970 - 1973). فتبين أن أحدث مراحله تعود إلى العهد الأيوبي ولم تكتشف أي معالم بيزنطية تحت هذا المسجد الأول.

ب - مئذنة جامع الرقة

وفي الرقة مسجد جامع له مئذنة مستديرة الشكل تقع في باحته الداخلية، وهي من أعمال نور الدين محمود الزنكي، وتشبه إلى حد كبير مئذنة أبي هريرة ومئذنة قلعة جعبر اللتين سيأتي الحديث عنهما. أحيطت المئذنة في أعلاها بشريط نباتي حجري يتضمن كتابات تشير إلى أن بانيهما هو نور الدين محمود، كما أشرنا، وعليها ألقابه. بنيت المئذنة بالآجر الذي يبلغ طوله نحو 23.5 سم. أما ارتفاعها، فيبلغ نحو عشرين مترا. وأقيمت فوق قاعدة حجرية كلسية منحوتة جددت عدة مرات كان آخرها عام (1986م).

لقد ارتبط مصير هذه المئذنة بمصير المسجد الجامع بالرقة. فكان العمران والخراب يتناوبان عليهما. ويعود بناء المسجد إلى عهد الخليفة أبي جعفر المنصور، أي إلى زمن بناء مدينة الرافقة عام (155 هـ/772م). وفيه تجتمع خصائص المسجد الرافدي (الكوفة) والمسجد الشامي- الأموي. فالأبراج نصف الدائرية في زواياه تذكر بمسجد الكوفة. أما حرمه المؤلف من ثلاثة مجازات، فتذكرنا بطراز جامع دمشق. لقد توالت أعمال التجديد والترميم على هذا المسجد ومئذنته؛ بيد أن أهمها كان ذلك الذي تم في عهد نور الدين محمود الزنكي عام 561هـ/1159م. وهذا ما تؤيده لوحة كتابية بالخط النسخي وتوجد في منتصف واجهة ما تبقى من الأقواس الجنوبية. وتقول: «الزاهد المجاهد المظفر المنصور نور الدين ركن الإسلام والمسلمين أبو القاسم محمود بن أتابك بن أفه سنقر ناصر أمير المؤمنين. وذلك في شهور سنة إحدى وستين وخمسمائة».

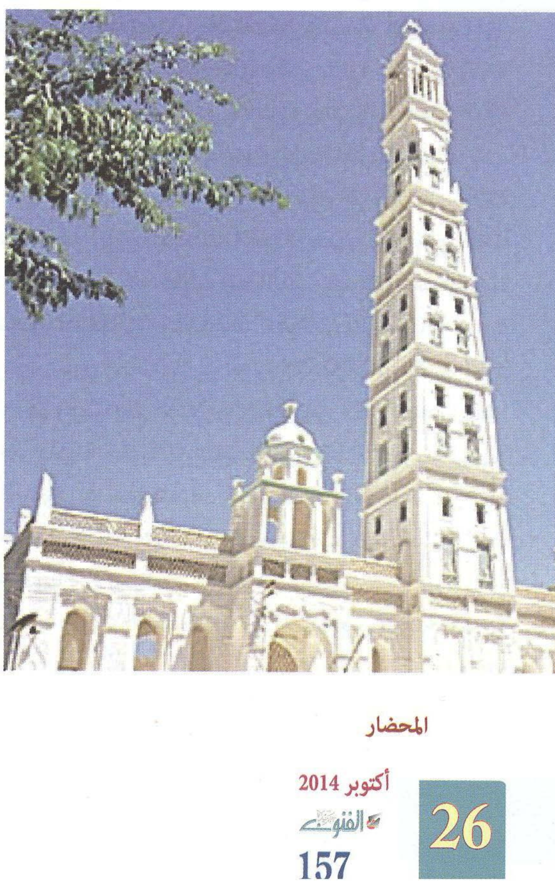
يصف كريزويل جامع الرقة قائلا: «يقع الجامع الكبير في الرقة في النصف الشمالي من الرافعة، وهو يتألف من مستطيل وتحيط به بقايا من الأسوار الطينية المقواة بأبراج نصف دائرية» نجد في باحة المسجد ضريحا هو لأبي سعيد قسيم الدولة المتوفى عام (541هـ) على ما يذكره بعض المؤرخين.

ج - مئذنة أبي هريرة:

تقع هذه المئذنة المستديرة فوق جبل يعرف باسم جبل



مئذنة أبي هريرة



المحضار

بنات أبي هريرة بالقرب من قرية «الكرين». وهي ترتفع بـ (287م) فوق سطح البحر. ويعتقد البعض أنه بالقرب من موقع أبي هريرة جرت موقعة صفين المشهورة بين علي ومعاوية تولى بعدها معاوية بن أبي سفيان الخلافة الإسلامية مؤسسا بذلك الحكم الأموي.

مئذنة أبي هريرة مئذنة مستديرة الشكل مبنية بالقرميد الطيني، تقوم على قاعدة مربعة. ويبلغ ارتفاع هذه المئذنة نحو خمسة عشر مترا، وقطرها نحو (3.5 م)؛ وتقع إلى جانبها آثار جامع دارس. وهي في ذلك تشبه مئذنة قلعة جعبر ومئذنة جامع المنصور بالرقة. ونظرا إلى أن هذه المئذنة تقع على ارتفاع (287م) فوق مستوى سطح البحر، فإنها معرضة للغرق كليا. ولذلك تطلب الأمر دراسة إمكان نقلها إلى مكان بعد دراسات مستفيضة للاقتراحات المطروحة. وقد طبقت الطريقة نفسها التي طبقت في حالة نقل مئذنة مسكنة، أي قطعت إلى قطع حتى يتسنى بعد ذلك نقلها إلى مكانها الجديد. ويذكر الباحث أنه جرى احتفال رسمي لذلك الغرض حضره لفيف من المسؤولين والمهتمين مساء يوم (30/آب/ من عام 1972). وكان الكاتب يشغل آنئذ وظيفة مدير آثار المنطقة الشمالية ومتاحفها. وفي بدء العمل تم قص أولى فقراتها وفكها وتنزيلها في ذلك الاحتفال. وانتهى العمل من إعادة بنائها في منتصف ديسمبر كانون الأول عام 1973.

يذكر البعض أن المئذنة بعد إعادة إقامتها، أصبحت أحسن حالا مما كانت عليه في مكانها القديم؛ كذلك أصبحت الشاهد الأثري الوحيد الذي يمثل حضارة حوض الفرات في أحدث مدينة من مدن القطر العربي السوري.

- المآذن الطينية في أفريقيا

1 - مسجد ياما – النيجر

حائز على جائزة الأغاخان للعمارة 1986 م

يعد مسجد ياما مركز حياة القرية في هذه المستوطنة الواقعة على الساحل بالنيجر. وتقع القرية على أرض منبسطة تنحدر قليلا إلى الشمال نحو واد خصب نسبيا. وبيوت القرية كلها مبنية بالطوب النيئ. ويحيط بالمسجد سور منخفض في البقعة التي كانت في الماضي الحد الشرقي للقرية، أما اليوم فقد نمت القرية وأصبح المسجد أقرب إلى مركزها من ذي قبل.

كان بناء مسجد ياما مشروعا جماعيا اشترك في تنفيذه جميع أعضاء المجتمع القادرين، فحتى سنة 1962 م لم يكن لدى القرية سوى مساجد صغيرة متفرقة. عندئذ قرر شيوخ القرية تشييد مسجد جامع ووقع اختيارهم على (فالكة بارمو)، البناء المعماري المحلي، ليتولى عملية البناء.. وحدد شيوخ القرية المتطلبات الرئيسية للمسجد، بحيث يضم قاعة مستطيلة للصلاة يرتكز سقفها على صفوف من الأعمدة ومعلمها الظاهر الوحيد هو المحراب. وانعقدت النية على استخدام تقنيات بسيطة لكي يضمنوا الانتهاء من بناء المسجد أثناء فصل الجفاف في 1962 -1963 م.

ولقد مر المسجد بعمليات تطوير مستمرة منذ إنشائه تحت إشراف مصممه، فالكه بارمو، وخاصة بعد اطلاعه على نماذج معمارية شتى أثناء تنقلاته كان لها أثرها في الشكل النهائي الذي اتخذه مسجد ياما. ففي سنة 1975م أصلح بارمو البناء الأصلي فزوده بسقف جديد يقوم على عقود، وأضاف القبة المركزية وسط صفوف الأعمدة، وهي ظاهرة لافتة في مثل هذه النوعية من المساجد. وكانت الخطوة التالية في تعديل بناء المسجد إضافة أربعة أبراج عند أركانه تضم أروقة على طابقين في الفترة ما بين 1978 – 1982 م.

ومن أبرز عناصر مسجد ياما الأبراج في أركانه الأربعة؛ حيث يأخذ كل برج شكلا خاصا ينفرد به عبارة عن جدران سميكة من أسفل تستدق بالتدريج مع الارتفاع ويعلوها عنصر تشكيلي أخف وزنا. وهذه الأبراج شبيهة بالمآذن المدرجة المنتشرة في هذه المنطقة ولكنها تظل فريدة في تعبيرها الشكلي وتظهر بعض الزخارف المتواضعة في أجزاء أخرى من المسجد، مثل الأشرطة الشبيهة الأفاريز التي نراها في الواجهة على ارتفاعات غير منتظمة. وتزين الدراوي شرفات على شكل أنصاف دوائر، وقد زود المحراب أخيرا ببنية فوقه على شكل تاج.



المحضار

ويتميز بناء مسجد ياما باستخدامه المبتكر للتقنيات والمواد التقليدية؛ فقد استعاض المعماري عن السقف التقليدي بنظام من العقود المصنوعة من حزم العصي التي تثنى لتأخذ شكل العقد ثم تدفن في الأعمدة. وقد اتبع نفس الأسلوب في بناء القبة باستخدام عدد من العقود المتقاطعة. أما الجدران والأعمدة فمبنية من الطوب النيئ بعد تجفيفه في الشمس وإضافة التبن إلى الطين لحمايته من التشقق. كما استخدمت أنواع مختلفة من الأخشاب ومونة الطين وحدها أو مضافا إليها الإسمنت وطبقة من الجير. واضطلع بارمو بالعمل يعاونه ثلاثة من البنائين وعدد من القرويين الذين قاموا بالأعمال التي لا تتطلب مهارة خاصة. وتولى مجتمع القرية تمويل المشروع وتنفيذ جميع أعمال البناء بالطريقة المتبعة في المشروعات الجماعية؛ إذ ساهم فيه كل عضو من أعضاء المجتمع في حدود قدراته ولاتزال عملية البناء مستمرة ولايزال أهل القرية نشطين في أعمال البناء والصيانة، التي تعد عملية مستمرة بالنسبة إلى المباني المبنية من الطين.

وقد أشادت هيئة التحكيم العليا لجائزة الأغاخان في تقريرها بالمسجد باعتباره مثلا حيا لمشروع معماري متكامل يعبر تعبيرا صادقا عن إيمان المجتمع المحلي وتفانيه في الإسلام.

2- جامع نيونيو- موبتي. مالي:

لقد تم بناء هذا الجامع وتوسعته عدة مرات في الموقع، ففي الفترة ما بين عام 1945، 1948م أقيم مسجد صغير، وبعد سبع سنوات قام منتالاسيني بتوسيعه لأول مرة، ثم أعاد توسيع المبنى الرئيسي، كما أعاد بناء الجزء المركزي بأكمله في الفترة من 1969 / 1973م كذلك أضيفت بعض الملحقات الجديدة، وتحول المسجد من مسجد محل صغير إلى جامع ضخم يتماشى مع التقاليد الدينية والقومية، وفي شهر مايو عام 1979م قررت لجنة الشيوخ توسعة الجامع مرة أخرى وقد عهد بذلك إلى نفس البناء (مينتا لا سيني) ويتضمن المشروع الجديد إضافة قاعة صلاة مخصصة للنساء، حيث شيدت في الجهة الغربية من السور، وبها فناء داخلي بسيط مماثل للفناء في الجزء الرئيسي من الجامع.

ويتكون الجزء الخارجي المهيب من الجامع من أربعة أبراج شاهقة، ويستعمل برج المدخل كمئذنة، أما الأبراج الثلاثة الأخرى القائمة في سور القبلة فهي تمثل المحافظة على الطراز المعماري التقليدي في غرب أفريقيا، والجامع ذو طابع فريد للبناء بالطين يتماشى مع الطابع العام للعمارة في مالي، وقد أنجز مينتا لاسيني (الذي عمل كمصمم ومقاول وبناء) بمعاونة ابنه وبناء آخر من المدينة، المشروع بكفاية وبطريقة اقتصادية في الموعد المحدد، وقد وفرت له جماعة المسلمين في نيونيو المواد والأيدي العاملة اللازمة، كما قام الحرفيون المحليون بأعمال النجارة والأشغال المدنية اللازمة للجامع.

يضم 1700 قطعة فنية نادرة

فنون العالم الإسلامي في متحف لوس أنجلوس

يأتي متحف لوس أنجلوس للفن بولاية كاليفورنيا في طليعة المتاحف الأمريكية التي تُعنى باقتناء الفنون الإسلامية، يبلغ تعداد هذه المقتنيات ما يقرب من 1700 قطعة، تكونت على فترات زمنية مختلفة؛ أغلبها عن طريق الإهداء، وكانت البداية على نطاق واسع العام 1973م، فاقتنى المتحف 650 قطعة فنية من مجموعة ناسلي م. هيرامانيك، من أشهر تجار وهواة جمع التحف الفنية في نيويورك، وكان جلّ اهتمامه بالتحف الهندية من العصر المغولي، مثل المنمنمات والألبومات المصورة (المُرقعات)، وفنون آسيا الوسطى، بجانب مجموعة كبيرة ورائعة من فنون بلاد جنوب آسيا، ترجع إلى منطقة الهمالايا. وقد اشترت المليونيرة الشهيرة جوان بالفسكي مجموعة هيرامانيك، ثم أهدتها للمتحف ليكون لها سبق الفضل في تكوين مجموعة الفن الإسلامي. ثم اقتنى المتحف العام ١٩٨٥م مجموعة إدوين بني الثالث، ما يقرب من ١٠٠ قطعة ترجع للعصر العثماني، وترتكز تحديدا على فنون الكتاب، والخزف. وكان قبل وفاته العام 1986 قد قام بتوزيع مجموعته من الفنون العثمانية، بين متاحف جامعة هارفارد، ومتحف لوس أنجلوس. أما مجموعته من اللوحات المصورة فتعد الأهم والأكبر من فنون جنوب آسيا خارج الهند، وحاليا تتوزع على عدد من المتاحف الأمريكية، أكبرها في متحف سان دييجو للفن، ما يقرب من ١٤٥٠ لوحة مصورة.

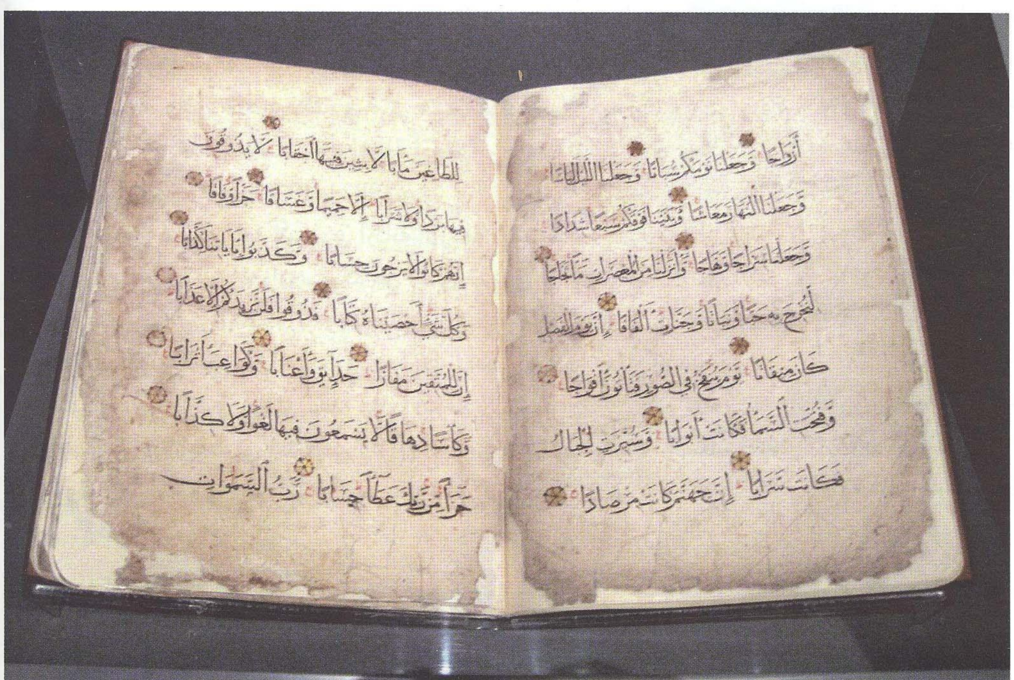
خالد عبدالله يوسف
كاتب وباحث - مصر

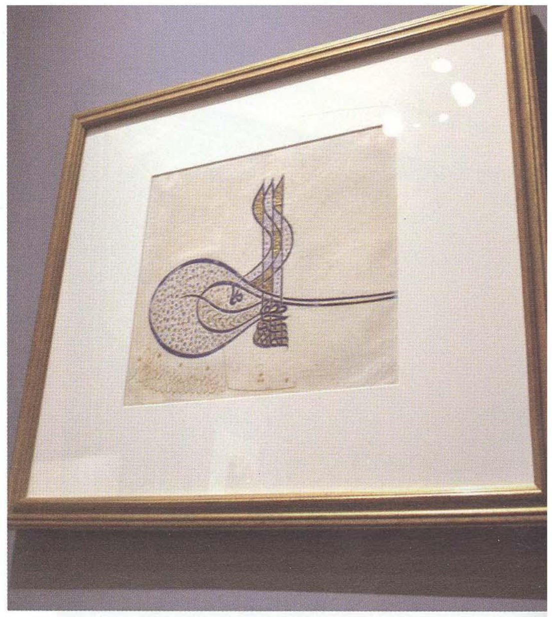
أما المجموعة الأكبر والتي ضاعفت مقتنيات المتحف فهي مجموعة «معن زلفو مدينة»، أستاذ اللغات الشرقية بجامعة كولومبيا، ما يقرب من 775 قطعة، أضافت إلى مقتنيات المتحف تنوعا كبيرا في القيمة والانتشار، منها 250 قطعة من الخزف المزجج والبلاطات الخزفية، ونماذج من التجليد الإسلامي. و65 قطعة من النسيج، إضافة إلى 50 قطعة من الزجاج، و50 نموذجا للخط العربي من الحُليات واللوحات والمخطوطات، وأغلب هذه التحف موطنها مصر وسورية والعراق وإسبانيا. وكانت هذه المجموعة قد اشترتها كاميلا شاندلير فروست، ثم أهدتها للمتحف العام 2002م، وهي أحد الأعضاء القدامى في مجلس أمناء المتحف، وترى أنها من أعظم المجموعات الفنية الخاصة في أمريكا.

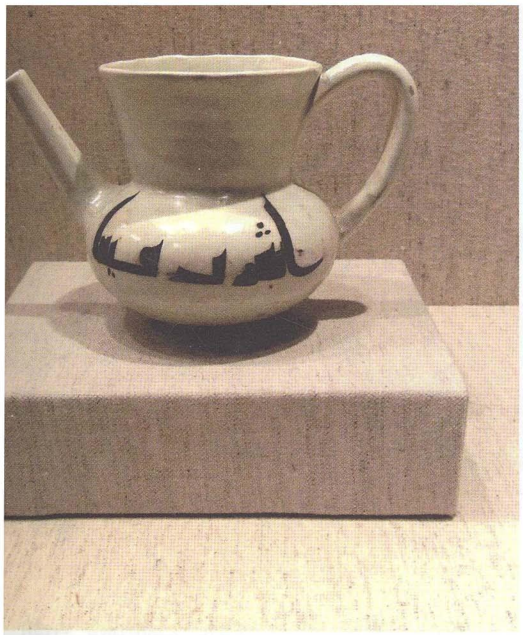
يتبع نظام العرض في الجناح الإسلامي الأسلوب الحديث، وذلك بعرض نماذج من مجموعة المقتنيات، يجري تغييرها على فترات مختلفة، ما يقرب من 150 قطعة، تُعرض زمنيا لتمثل مراحل التطور في الفنون الإسلامية، ومن الجدير بالذكر أن مقتنيات الهند الإسلامية تُعرض في قسم خاص بفنون الهند وجنوب شرق آسيا، تأسس العام 1969م، كما يُعرض السجاد والمنسوجات في القسم الخاص بالملابس والمنسوجات بالمتحف، وليس في الجناح الإسلامي، وأخيرا صار المتحف على نهج عدد من المتاحف العالمية على وجه الخصوص المتحف البريطاني؛ باقتناء وعرض نماذج من فنون العالم الإسلامي المعاصر، سواء التصوير الفوتوغرافي أو الفنون التشكيلية.

التحف الخزفية

كانت صناعة الخزف من أبرز الصناعات في العالم







الإسلامي الوسيط، وتفنن الصُناع في زخرفته بالألوان المتنوعة والرسومات، بجانب تنوع طرق الصناعة، وتنفيذ الزخارف، لعل أشهر هذه التقنيات طريقة البريق المعدني، حيث تُرسم الزخرفة بملح معدني على سطح لامع، ثم تثبت بتعريضها للنار بطريقة تكسبها بريقا معدنيا، يختلف لونه بين الأحمر والأصفر ومائل إلى الأخضر، وعُرفت هذه التقنية أولا بمدينة سامراء العراقية في القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي، ثم وجدت طريقها إلى مصر وسورية مع هجرة الصناع خلال العصر الفاطمي، ومنها انتشرت في المغرب وإسبانيا. وتنوعت أيضا الزخارف من الرسوم سواء كانت آدمية أو حيوانية. وحيث إن معظم الأواني الخزفية جاءت عن طريق التنقيبات الأثرية، لذلك نجد معظمها كِسر أو قطع صغيرة، منها بالمتحف مجموعة كِسَرات ترجع للعصر المملوكي منتصف القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، متنوعة الأشكال، ومصقولة باللون البني والأصفر، وهذه الكِسرات من إهداء وليام ليليس. كما يقتني المتحف مجموعة كبيرة من شبابيك القلل وهي آنية من الفخار غير المطلي بالدهان، كانت تستخدم لحفظ المياه وتبريدها، وبدن ورقبة القلة عبارة عن فتحات صغيرة أو ثقوب؛ للحماية من الحشرات، وبعضها يحمل زخارف كتابية، وأشكالا حيوانية، وطيورا وأسماكا، منفذة بالنقش والتخريم، ومعظم تحف القلل موطنها مصر، التي اشتهرت بصناعتها خلال العصرين الفاطمي والمملوكي. وبالمتحف مجموعة قطع نادرة موطنها أفغانستان ذات أشكال متنوعة، ومصنوعة من عجينة «الفريت» المزجج، ونُفذت زخارفها فوق الطلاء بلون فيروزي، ومعظم القطع مؤرخة بالقرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، وهذه المجموعة إهداء من أندرو هيل وكيت فيتس غيبون المتخصصين في فنون آسيا الوسطى.

أما مجموعة الخزف الفارسي بالمتحف فأروعها موطنه مدينة قاشان، خلال العصر الإيلخاني، وهي مجموعة متنوعة وثرية، من بينها قطعة عبارة عن سلطانية، مصقولة باللون الأزرق الشاحب، فوق دهان باللون البني، وبمنتصف القطعة رسوم زخرفية حيوانية؛ بجانب عدد من قطع الخزف المعروف باسم «ميناﺋﻲ» وكانت زخارفه في بعض الأحيان معقدة، مثل مناظر الطرب، والرسوم المستلهمة من الأدبيات الفارسية، على وجه الخصوص ملحمة الشاهنامة أو كتاب الملوك. ومن مدينة نيسابور مجموعة من الأطباق منفذة زخارفها بالنقش، وتزدان برسوم آدمية، ورسوم طيور، وألوانها بالرش على طبقة مصقولة شفافة، ومؤرخة بالقرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي. تميزت أيضا الأسرة السامانية التي استقلت عن الخلافة العباسية وأسست مملكة في إيران وبلاد ما وراء النهر؛ بإنتاج مجموعة من الأواني الخزفية المتعددة الأشكال، منها بالمتحف قطعة رائعة عبارة عن إناء مدهون بنقوش كتابية كبيرة، تتضمن أقوال مأثورة وأدعية وأمثال عربية.

هناك أيضا جزء مهم ورئيسي من صناعة الخزف ذي البريق المعدني، ألا وهو البلاطات الخزفية، وانتشرت بصورة خاصة في العصرين السلجوقي والإيلخاني المغولي، وكانت تستخدم على نطاق واسع في تغطية سطوح العمائر الدينية والمدنية، وتزينها عادة الأشكال الهندسية، والنقوش الكتابية، ويغلب على ألوانها اللون الأزرق مع الطلاء المزجج. من هذه البلاطات يقتني متحف لوس أنجلوس عددا كبيرا، متنوع الأشكال، أبدعها جزء من محراب موطنه مدينة قاشان، مؤرخ بالقرن 8هـ/14م، من الخزف المزجج ذي البريق المعدني، باللون الأزرق الفيروزي، وهي من أجمل البلاطات بين مقتنيات المتحف. وبلاطة أخرى مؤرخة بالقرن 9هـ/15م، من الخزف المزجج، وهي مقطعة ومركبة على هيئة الفسيفساء، وزخارفها نباتية.

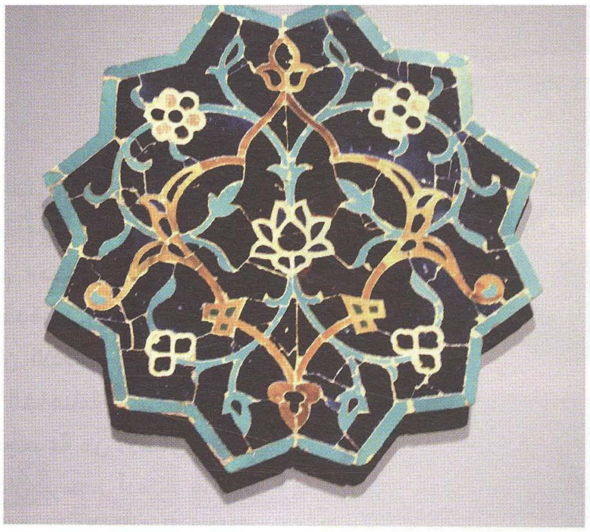
التحف المعدنية

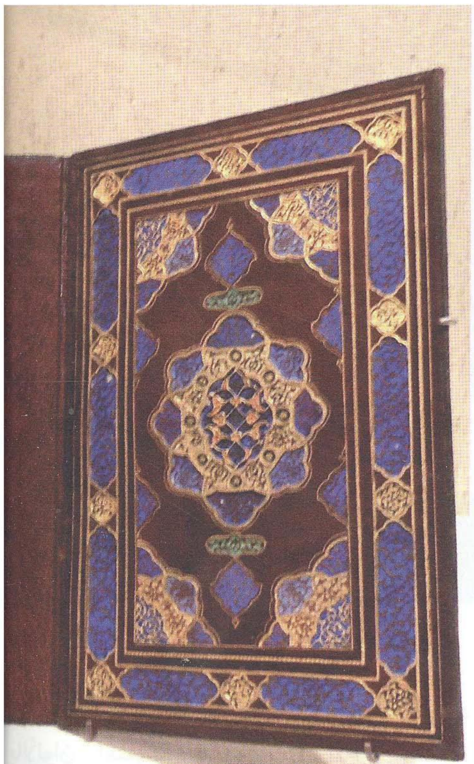
الأواني المعدنية كانت واسعة الانتشار والاستخدام في الحياة اليومية بالمجتمعات الإسلامية، منها الأواني المستخدمة في تجهيز وتقديم الطعام، مثل القدور والأطباق والصواني وحوامل الشمعدانات، وأباريق المياه، والطسوت؛ وأدوات الكتابة كالمحابر، والمقالم، وأدوات الزينة مثل المرايا، والصناديق لحفظ الجواهر والأشياء الثمينة. والمشغولات المعدنية كانت عادة مصنوعة من البرونز والنحاس المُكفت بالمعادن النفيسة، مثل الذهب والفضة، وتزدان بزخارف نباتية وهندسية، ورسوم من المخطوطات، ومناظر طرب، بجانب أسماء الصناع، والسلاطين والأمراء الآمرين بعملها، وهو ما شاع على وجه الخصوص في العصر المملوكي، حيث وصل إلينا العديد من التحف المعدنية تحمل توقيع الصناع الوافدين من مدينة الموصل إلى القاهرة.



والتحف المعدنية بالمتحف ترجع لحقب ومناطق جغرافية مختلفة، فمن العصرين السلجوقي والإيلخاني، يقتني المتحف شمعدانا من النحاس المُكفت بالفضة، يعكس هذه التقنية، وطرق تنفيذ الزخارف، قاعدته مزينة بشريط من الرسوم في جامات، ونقوش كتابية على هيئة خراطيش أو دوائر، بالخط الكوفي والنسخ. ومن القطع النادرة بالمتحف طبق مزين برسم محارب ممتطيا جَواده، مؤرخ بالقرن 2هـ/8م، وهو مصنوع من البرونز مع مزيج من الفضة، وزخارفه محفورة وبارزة، ويقتني المتحف أيضا مجموعة من القطع موطنها أفغانستان، منها سلطانيات وصحون من البرونز الأبيض المطلي، مؤرخة بالقرن 3هـ/9م؛ وإناء أو زهرية لها قاعدة ارتكاز، مؤرخة بالقرن 4هـ/10م، ومجموعة محابر من البرونز المُكفت بالنحاس مؤرخة بالقرن 6هـ/12م.

أما التحف المعدنية من العصر المملوكي، فمنها سلطانيّة من النحاس منفذة زخارفها بالحفر والنقش، مع تكفيت بالفضة، ومؤرخة بالقرن 8هـ/14، موطنها سورية؛ وشمعدان من العصر المملوكي البحري، من النحاس المُكفت بالذهب والفضة؛ وإبريق مؤرخ بالقرن 7هـ/13م، من البرونز المصبوب. ومن نوادر التحف المبكرة إبريق مصبه على هيئة رأس ثور، ربما موطنه مصر في





القرن 2هـ/8هـ والتحف التي تأخذ أشكال الحيوانات كانت شائعة في المنتجات الإسلامية، سواء في الخزف أو الزجاج أو المعادن.

ومن الآلات العلمية إسطرلاب مذهب من النحاس المخلوط، يحمل اسم صانعه «محمد بن عبدالعزيز الخميري»، صنع في مدينة إشبيلية الأندلسية ومؤرخ سنة 624هـ/1226م. وبعض التحف العثمانية والهندية، تشمل بعض الأسلحة الحربية مثل الدروع والخوذات والخناجر؛ وشمعدان من النحاس المكفت بالفضة، مؤرخ بالنصف الأول من القرن 7هـ/13م، موطنه شمال العراق بالموصل، وهي المدينة التي أنتجت روائع من التحف المعدنية؛ وشمعدان آخر من النحاس المكفت بالفضة، موطنه شرق الأناضول، ومؤرخ بمنتصف القرن 7هـ/13م.

النسيج والسجاد

من نوادر قطع النسيج بالمتحف مجموعة ترجع للعصر الفاطمي في مصر، من النوع المعروف بنسيج الطراز، ومؤرخة بالقرن 4هـ/10م. والطراز هو شريط كتابي يتضمن أسماء وألقاب الخلفاء والسلاطين، بجانب تاريخ ومكان الصنع، عادة مكتوب بالخط الكوفي، ويقتني المتحف من هذا النوع قطعة تحمل اسم الخليفة الفاطمي العزيز بالله، واسم وزيره يعقوب بن كلس.

ومن العصر الطولوني قطعة نادرة من الصوف والكتان من النسيج المعروف بالقباطي، مؤرخة بالقرن 3هـ/9م، مزينة بأشجار النخيل؛ وقطعة طراز من الحرير المطرز موطنها العراق ومؤرخة بالنصف الأول من القرن 4هـ/10م؛ وقطع نسيج ترجع للعصر المملوكي، من الكتان المنسوج والموشى بالحرير؛ ومجموعة من المنسوجات الصفوية والعثمانية، بالإضافة إلى مجموعة منسوجات أندلسية ترجع لدولة بني نصر في غرناطة.

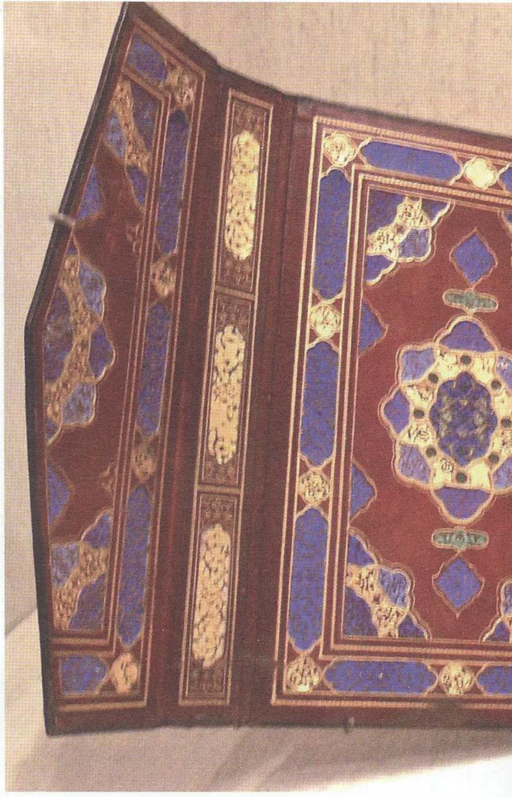
كما يقتني المتحف مجموعة من السجاد أندرها سجادتان الأولى عُثر عليها في ضريح يرجع للعصر الصفوي في أردبيل، ومن النقش الكتابي يتضح أن تاريخ عملها سنة 946هـ/1540م، وهي سجادة من النوع الملكي، صُنعت للحاكم الصفوي شاه طهماسب، وبدوره أوقفها على ضريح سلفه، ويعلو توقيع الصانع وتاريخ العمل، نقوش كتابية شعرية لحافظ الشيرازي؛ والسجادة الثانية من النوع المعروف بسجادة التتويج، فقد استخدمت في مراسم تتويج ملك إنجلترا إدوارد السابع، ابن الملكة فيكتوريا، وتزين السجادة مناظر للربيع مع رسوم للحيوانات الأسطورية مثل التنين والعنقاء وحيوانات أخرى. وكانت هذه السجاجيد في حوزة المليادرير ج. بول جيتي ثم تبرع بها للمتحف سنة 1953م.



التحف الزجاجية

مجموعة التحف الزجاجية بالمتحف جاءت بالإهداء العام 1988م من هانس كون وزوجته فاريا، وهي مجموعة رائعة عبارة عن 50 قطعة، تتنوع بين قارورات العطر، والأباريق، والكؤوس، إلى الدوارق، والمشكاوات من الزجاج المموه بالتذهيب والمينا المتعددة الألوان، والتمويه بالمينا كان من أهم المميزات التي اقترنت بصناعة الزجاج في الإسلام، واشتهرت العديد من المدن بهذه الصناعة، منها القاهرة ودمشق والرقة، وبغداد والموصل. ومن أروع التحف الزجاجية بالمتحف المشكاوات الزجاجية، التي صُنعت في مصر وسورية خلال عصر سلاطين المماليك، وتحمل عادة نقوشا كتابية تتضمن أسماء السلاطين والأمراء الآمرين بصنعها، والآيات القرآنية، منها مشكاة تحمل اسم الأمير الكبير شيخو الناصري، أحد أمراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون، وصُنعت على الأرجح لمسجده الذي شيده بالقاهرة. إلى جانب تحف أخرى متنوعة الأشكال والأحجام من العصر المملوكي منها كأس كبيرة موطنها سورية بالقرن 7هـ/13م، مطلية بالمينا، ومزينة بنقوش كتابية. ومن العصر الفاطمي تحفة زجاجية من البللور الصخري، الذي تميز به الصناع في مصر الفاطمية، ومن التحف الفارسية زجاجة مؤرخة بالقرن 4هـ/10م، زخارفها منفذة بالحفر؛ وسلّة مزودة





بمقابض لحملها، وهي من الزجاج المشكل بالنفخ. والعديد من القنينات، مختلفة ألوانها، ومنفذة زخارفها بالحفر والقطع، مؤرخة بالقرن 4هـ/10م، وتتميز القارورة الإسلامية عموما بالعنق الطويل الذي يضيق إلى الأعلى، ومن فنون الهند ما يقرب من 26 قطعة من القطع الزجاجية، أغلبها يرجع للعصر المغولي.

المخطوطات

من أندر المخطوطات الإسلامية في متحف لوس أنجلوس، مجموعة ترجع للعصر المملوكي، فمن المخطوطات الدينية الجزء الثامن من كتاب «إحياء علوم الدين» للإمام أبو حامد الغزالي، وقفه السلطان الأشرف قايتباي سنة 895هـ على طلبة العلم بمدرسته بصحراء المماليك؛ والجزء الرابع من فتاوى قاضي خان في الفقه الحنفي، للعلامة أبو المحاسن حسن بن منصور الأوزجندي، مؤرخ بالنصف الثاني من القرن 9هـ/15م، بالصفحات الافتتاحية الأمر بكتابة المخطوط ونصه «برسم خزانة المقام الشريف السلطان الملك الأشرف أبوالنصر قايتباي». ونسخة من كتاب تفسير الإمام البغوي المعروف بـ»معالم التنزيل». وهذه النسخة كُتبت كما ورد بالصفحات الافتتاحية بأمر الأمير الكبير السيفي تغري بردي أحد الأمراء المقدمين بالديار المصرية، ووقفها على طلبة العلم بالمدرسة التي شيدها بالقاهرة. أيضا نسخة من كتاب «الكشاف» للعلامة الزمخشري، مؤرخة بالقرن 8هـ/14م. ومن أندر المخطوطات المصورة التي ترجع للعصر المملوكي نسخة من كتاب «الحيل الهندسية» لابن الرزاز الجزري، وهي من مجموعة أدوين بيني الثالث، والكتاب يشمل وصفا لخمسين حيلة من تصميم الجزري، وهذه النسخة كُتبت برسم السلطان المملوكي الملك الصالح محمد بن قلاوون، ونسخها محمد بن أحمد الأزميري في القرن 8هـ/14م؛ بالإضافة إلى صفحات عديدة من مصاحف قرآنية أيضا من العصر المملوكي، مكتوبة بالخط المحقق، مزخرفة ومذهبة، ونماذج من فن التجليد الإسلامي في هذا العصر.

أما أشهر مقتنيات المتحف من المخطوطات القرآنية فهي صفحات من المصحف الأزرق، المكتوب بالخط الكوفي المذهب على رّق أزرق، ويرجح أن يكون كُتب في القيروان بتونس القرن 4هـ/10م، وقد توزعت صفحات هذا المصحف على عدد من المتاحف العالمية، يقتني متحف الفنون الإسلامية في رقادة بالقيروان- تونس، الجزء الأكبر منها. مجموعة أخرى من صفحات المخطوطات القرآنية المبكرة، مكتوبة بالخط الكوفي، ومؤرخة بالقرن 4هـ/10م، موطنها العراق، ومن المغرب صفحات من مخطوط قرآني مؤرخ بالقرن 7هـ/13م، مكتوبة بالخط المغربي على الرَّق، والذي استمر استخدامه حتى بعد معرفة صناعة الورق في العالم الإسلامي. أما المخطوطات المزينة بالصور (المنمنمات)، فيقتني المتحف مجموعة رائعة يرجع أغلبها إلى إيران وآسيا الوسطى، وتمثل مدارس مختلفة في التصوير الإسلامي، مثل مدرسة شيراز، وهرات، والمدرسة الصفوية. من هذه المخطوطات نسخة رائعة من ديوان «خمسة» للشاعر نظامي الكنجوي، تحتوي على منمنمات عديدة تمثل ليلى والمجنون في مناظر مختلفة؛ منها منظر لليلى والمجنون في الكتّاب، ومنظر لقيس وهو يتعلق بأستار الكعبة المشرفة. والمخطوطة مؤرخة سنة 924هـ/1517م، وموطنها شيراز، ونسخة من ديوان «يوسف وزليخة» للشاعر عبدالرحمن الجامي. مزينة بالعديد من المنمنمات، من مدرسة بخارى في التصوير الإسلامي، ومؤرخة تقريبا سنة 967هـ/1560م. ونسخة مصورة أخرى للشاعر نظامي الكنجوي هي ديوان «خسرو وشيرين»، من مدرسة هرات في التصوير، ومؤرخة بمنتصف القرن 9هـ/15م. ومن الهند مجموعة كبيرة من المنمنمات والألبومات الفنية (المُرقعات)، والتي صُنع منها الكثير خلال العصر المغولي في الهند؛ والصفوي بإيران. ومن مجموعة أدوين بني الثالث يقتني المتحف طغراء شهيرة للسلطان سليمان الفاتح، ومجموعة من المرقعات وألبومات الخط ترجع للعصر العثماني.



أكسفورد

ملتقى العالم

شارع ولكن ليس كغيره من الشوارع، إنه شارع أكسفورد في العاصمة البريطانية لندن. تصطف فيه المحال التجارية على طول كيلومترين، وهو موطن لأكبر بيوت الأزياء العالمية التي تزاحمها أكشاك بيع التذكارات والفواكه وأكشاك بيع الوجبات والحلويات، لكن ما يميز هذا الشارع هو الفسيفساء البشرية، حيث المشاة فيه من مختلف القارات، وتتصفح الوجوه فترى من أتى من الهند والصين بجانب الطليان والروس ومن الأرجنتين وكوبا إلى الحضور العربي اللافت، فمطاعم أكسفورد الصغيرة تقدم إلى جانب الطعام الإنجليزي الأطباق العربية الشهيرة كالفلافل والكباب والبقلاوة.

ويعتبر شارع أكسفورد من أعرق الشوارع في أوروبا حيث كان يستخدم منذ زمن الإمبراطورية الرومانية، إضافة إلى أنه يعتبر من أكثر الشوارع ازدحاما على الرغم من طول الشارع، وتهتم بلدية لندن بشارع أكسفورد حتى يكون في أبهى حلة لدى استقبال زواره من العالم أجمع فهو بحق ملتقى العالم.

صالح تقي

مصور فوتوغرافي- الكويت





وللحمام مرور في الشارع

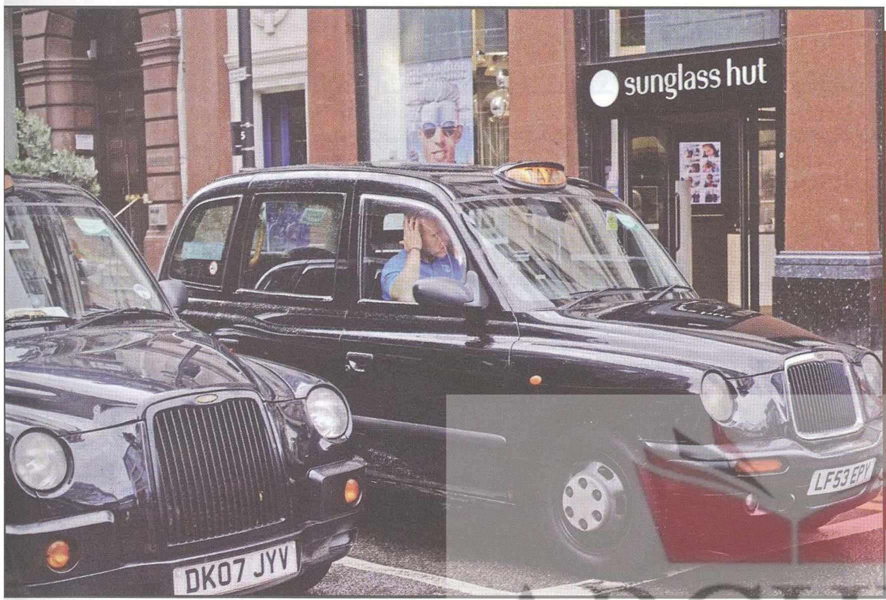
شارع أكسفورد



الشارع الذي لا يهدأ



للموسيقيين حضور في شارع أوكسفورد



تاكسي لندن الشهير



صندوق تلفون لندن الشهير



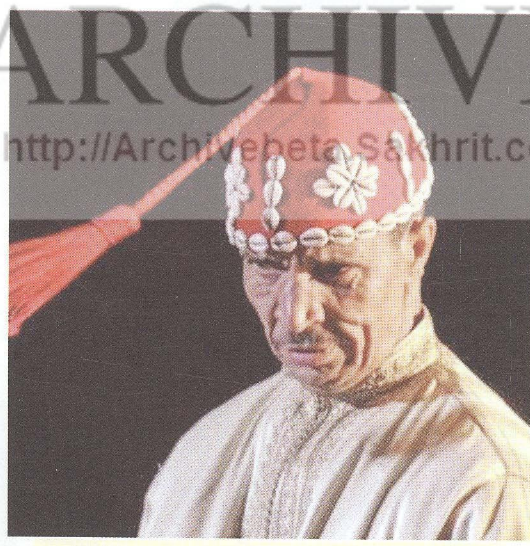
بائع الكرز

تاشياخت والجدبة الكناوية

رقصات تراثية مغربية موسيقاها روحية

في المواسم والإجازات والأعياد تشهد المغرب مهرجانات غنائيـة لا تعد ولا تحصى، ليس في المدن الأساسية مثل مراكش أو الدار البيضـاء ولكن تتعداها إلى المدن الصغيرة نسبيا «كالصويرة» التي تبعد عن العاصمة الرباط نحو ثماني ساعات بالقطار، ولها في الذاكرة المغربية والعالمية مكانة قوية كما ينطلق منها على مدى أشهر مع بداية الصيف مهرجان غنائي راقص نجمته فرقة «الكناوة» وهي كلمة مشتقه من كينيا أو غينيا البلد الذي انحدروا منه بشكل أساسي ثم السودان والحبشة وشكلوا فرقة غنائية تهدف لتحرير الجسم من الشرور القابعة فيه وتطهيره من النوازع الشريرة، بالإضافة إلى طريقتهم في المزج بين الصوت والموسيقى والحركة، كما أن هناك أيضا الشيخات وهن صانعات للفرح في الثقافة المغربية بشكل عام والثقافة الشعبية بشكل خاص على امتداد جغرافيا الوطن إذ يلعبن دورا أساسيا في تشكيل الأذواق وذلك بحكم التنوع والاختلاف الذي فرضه الانتماء لمناطق المغرب الغنية بتراث غنائي تتحد من خلاله الهوية الفنية للشيخة.

د. عواطف كركيش
ناقدة وباحثة مغربية مقيمة في مصر



إن المجتمع المغربي التقليدي الذي كان يفرز الشيخات، إما كأصوات جيدة أو كراقصات، توقف عن ذلك. والعارفون بالشأن الثقافي يتجاوزون الاختزال البسيط لدور الشيخة في تحقيق الفرجة والاحتفالية المرتبطة بالمناسبات، إلى اعتبارها جزءا أساسيا من تراث قديم يحمل في أشكاله المتنوعة ذاكرة غنية، مرجعيتها محطات ومواقف وحالات وجدانية وإنسانية واجتماعية وحتى سياسية، هكذا يعاد الاعتبار إلى الشيخة في تقدير باحثين تجردوا من الوصم الذي ألصقته الفترة الاستعمارية بالشيخة كمصدر «للقصارة والنشاط» لا أقل ولا أكثر، إجحاف جعل التجني يبلغ مداه مع ربط المهنة بالفن الساقط أو الذوق البدوي غير الراقي في حسابات البعض، هذا التصنيف الجائر لا يعكس حقيقة الانفعال والتفاعل الذي يبديه هؤلاء عندما يتعلق الأمر بمزاج يرغب في تحقيق كامل انتشائه خارج دائرة الرقابة، لهذه الأسباب يمكن الحديث عن ازدواجية هجينة تتبرأ من المهنة كفن ومن ممارساتها عندما تنتهي جلسة الانتشاء مع انتهاء الليل.

الشيخة سميت كذلك لكونها تمتلك معرفة ثقافية

الشيخ والشيخة ينتميان إلى الأغنية الشعبية التي تعكس مفهوما تمييزيا كلما تم الحديث عن الأغنية العصرية

اجتماعية لا تملكها النساء الأخريات، فالغناء الذي تؤديه النساء داخل القبيلة لا يعتبر عيبا، ويرى مدير أعمال الفنانة الأمازيغية شريفة، أن الشيخ والشيخة ينتميان إلى الأغنية الشعبية التي تعكس مفهوما تمييزيا كلما تم الحديث عن الأغنية العصرية، ويستند هذا التمييز إلى أن الأخيرة تضبطها قوالب عالمية ويحكمها توزيع فني متطور، مقابل ذلك يظل الفن الشعبي في نظر هذا التصنيف منتميا دائما إلى غير المهيكل، هذه النظرة تنسحب بدورها على الشيخة التي ارتبطت تاريخيا بالبنية الإقطاعية خلال الفترة الاستعمارية التي ألصقت بها وصم مغنية النشاط والقصارة، هذا الإجحاف سينحدر بصورة أكثر إلى مستوى الظلم والتجني حين صارت الإحالة لدى بعض العقليات تربط بين الشيخة وعوالم الفساد، والواقع أن هذه الصورة أنتجتها عقلية ذكورية محضة أساءت بشكل كبير إلى فن تاشياخت وإلى من يمارسنها.

حفيظة بن عكيدة المرأة التي تشكل عنصرا أساسيا في مجموعة بن عقيدة الشعبية، تجد أن من الأهمية تأكيد التناقض من خلال مقارنة ظاهرية بين التطور الذي يعيشه المجتمع المغربي، وبين

الحالة التي يعكسها وضع تاشياخت والشيخة تحديدا ضمن مجموع التعبيرات الموسيقية والفنية التي يتشكل منها المجال، «الزمن تغير لكن الشيخات مازلن في الوضع نفسه والأسماء نفسها التي كانت في السابق»، كلام صريح ومباشر يعكس الإهمال الذى يطال مهنة فنية لا تجد من يخلف شيوخها حتى ولو كانت الكثير من الأصوات الشابة تحاول الاندماج في فنون المجتمع، وتقول حفيظة التي تعترف بالتجني الذي يطال المهنة لغياب الاهتمام بها حتى من قبل من يبدين الرغبة في التعلم، جانب آخر تؤشر عليه بأسف وهو أن الزمن الجميل الذي يشهد على الانتعاش والإعجاب بفن الشيوخ والشيخات صار من الماضى، «عشت مع فاطنة بنت الحسين وولاد بن عكيدة، حيث الناس كانت مولوعة ومهتمة عكس اليوم، لذلك أرى أن من يقوم بتقديم الدعم للمسرح لماذا لا يقدم كذلك الدعم لهذه المهنة أيضا لتظل باقية؟».

إن فن تاشياخت أو الشيخات في حاجة إلى دعم مادي ومعنوي في مستوى ما يقدم للأشكال الأخرى، فـ«الشطيح» أو الرقص هو المبرر الوحيد الذي تقدمه بعض العقليات لتمييع صورة الشيخة الراقصة، هذا الجانب لا ينسحب على الشيخة التي تؤدي أو تغني فقط، حسب قراءة الباحث في مجال السيميولوجيا محمد حدري ومدير أعمال الفنانة شريفة كرسيت، ذلك أن «الصورة النمطية للشيخة تكرست مع الشيخة النموذج أو رئيسة الفرقة التي تغني ولا ترقص، هذا يعكس أن مصدر الانزعاج ليس مع المهنة ومن يمارسنها، إنما مع الجسد تحديدا والذي يستوعب ويتقبل حركاته عندما يكون الرقص مستوردا من جهة أخرى، لذلك فإن هذا الوضع يكشف عن وعي مزدوج ومستلب موزع بين الانتماء الموسيقى الذى يحركه وهو الأصلي، وما بين وعى زائف شقي ومزدوج ساهمت في صناعة شخصية مستلبة».

بوشعيب بن عكيدة، يعتبر عمل الشيخة تأكيدا للغيرة على التراث، كون الممارسات للمجال هن موهوبات قبل كل شيء، وواعيات بكون الموهبة وليس هناك ما يمنع من أن تصير مشتركة مع من تستهويهم نوعية معينة من الغناء الشعبي، على هذا الأساس يقول بوشعيب بن عكيدة «عملنا كمجموعة على تأسيس جمعية للحفاظ على تراث العيطة سنة 2002، كنا خلال ذلك نطلب من المعهد الموسيقي جناحا للتدريب وتقديم دروس في هذا الفن بهدف نقل مهنة تاشياخت المرتبطة بالعيطة إلى الجيل الجديد، لكن إلى حد الآن لم نحصل على أي شيء، هذا يبين حجم الإهمال المادي والفكري الذي يطال المهنة التي يهددها الانقراض، المسؤولية في هذا الوضع تسهم فيها أيضا شخصية بنات اليوم التي تعجز عن الاحتكاك بالمهنيين، وحفظ التراث بشكل عام، والعيطة بشكل خاص التي تتطلب كفاءة صوتية لاسيما في بعض العيوط الجديدة المتشعبة وهي نوعية من العيوط الدرامية التي تستوجب اشتغال وتركيز قويين، وذلك مما جعل وضع الشيخة يتراجع في مدينة أسفي التي عرفت بهذا النوع من المهن التراثية التي لا ترتبط بالمرأة فحسب، بل بالرجل الشيخ كذلك، إذ لم يبق إلا مجموعات قليلة جدا منها، والأسباب التي ذكرتها يضاف لها جانب أساسي وهو إرهاق وتعب الاشتغال في الفترة الليلية لارتباط الحفلات والمناسبات بهذه الفترة بالضبط، هذا المعطى جعل الجيل الجديد يفضل الانخراط في بعض المجموعات النهارية كالهواريات مثلا».

عقيدة الجسد .. ظلم وتهميش

عندما أخرج علي الصافي الفيلم الوثائقي «دموع الشيخات» كانت هي المرة الأولى التي يتم فيها تعرية المستور خلف الصورة الظاهرة التي تبدو عليها المرأة الممتهنة لتاشياخت، فكل النساء اللائي صدحن بهذا اللون الغنائي يلفهن شريط التهيمش والفقر والظلم الذي يبدأ من أول الحبو في المجال، ظلم الأسرة والعائلة ثم المجتمع الرجالي تحديدا الذي ينخرط في عوالم السهر على شذى صوت الشيخات ويتوهم في لحظة الانتشاء بالانتماء للبورجوازية والإقطاعية التي ميعت هذا الفن عبر ربطه بـ«القصارة» بما تحمله العبارة من إساءة أخلاقية، من هذا المنطلق تحول «عالم الشيخة إلى عالم فاسد مرتبط بعوالم التحرر والفساد في العقلية الذكورية التي تنتمي إلى العائلات المعروفة تاريخيا بالعائلات الإقطاعية، هذه الصورة مازالت قائمة، ذلك أن الوضع الذي يعشنه هو ناتج عن الأمس، والمهنة في طريق الانقراض بما يعنيه ذلك من انقراض جزء من الذاكرة الشعبية المغربية».



تقول شريفة كرسيت بنبرة أسف على بدايات التحاقها بالمهنة وهى في سن صغيرة: نظرات حادة ورفض عنيف أيضا من قبل الوالد الذي كان الغناء بالمقابل المادي والتفاوض على هذا المقابل مرفوضا ولا يليق بابنة الفقيه، بداية تعكس التجاوب السلبي مع امرأة برتبة شيخة مع أن الكل يتنغم بإبداعها ويتفاعل بتعبيرات جسدية مع فن تاشياخت، الارتباط بهذه المهنة بالنسبة لشريفة لم يمنع من المغامرة حتى لو كان الإجحاف ينسحب على المقابل الهزيل الذي لا يكفي للعيش والاستمرار في المغامرة، لكن اليوم وباعتراف مدير أعمالها تحققت نقلة كبيرة وهى تخرج من دائرة الشيخة التابعة لرئيس المجموعة إلى رئيسة الفرقة، خطوة هي بمعنى من المعاني انتقال من صورة إلى أخرى وجدت فيها الإنصاف التام لبروفايلها ماديا ومعنويا أيضا.

غير أن السؤال عن حال المهنة وسط الأشكال الشعبية التي زخرت بها الساحة الفنية المغربية اليوم، يجد جوابا مباشرا في كون زمن الانتعاش صار من الماضي فيما اليوم تدخل تاشياخت في الوقت الميت كليا حتى ولو وجدنا بعض المجموعات تحاول أن تخرج من الأزمة بتطوير المجال وجعله عصريا، إما عبر التغيير في الشكل التعبيري أو الأدوات الموسيقية وأيضا في اللباس، ذلك أن المجتمع التقليدي، الذي كان يفرز الشيخات، لم يعد يفرز هذا الإنتاج الفني، والسبب هو أن من توسمت في نفسها صوتا جيدا وجميلا تفضل غناء الشكل العصري، ذلك أن الحلم صار مرتبطا بسميرة بن سعيد وأليسا وشيرين.. هذا لا يمنع من تأكيد أن هناك أشكالا جديدة لتحديث المجال الغنائي الشعبي المرتبط بتاشياخت من قبيل الدوادية، شيخات باريز، شيخات سطات، الداودي حجيب .. هذه المجموعات أعطت نفسا جديدا مهما للحفاظ على الموروث الثقافي.

لكن ما طبيعة النظرة التي تحكم فن الشيخة في المجتمع المغربي الآن؟

ما ينبغي توضيحه هو أن هناك خطابا منافقا يحكم الرؤية السائدة في المجتمع للشيخة والشيخ أيضا، حيث يعتبران في الدرجات السفلي ولا يمكن النظر إليهما إلا نظرة مريبة ومحتقرة، ومن جملة ما ينطبع في وعي البعض أن الشيخة لها علاقات سرية غير معروفة لدى الناس، فهم يرونها ترقص، مزينة، تحمل آلة العزف المعروفة بالطعريجة مرتدية الأجمل من الثياب وواضعة حزام من الذهب ربما، تصنع الفرح كونها هي «ناشطة»، لكن خلف هذه الصورة الجميلة هناك واقع اجتماعي عنيد جدا، هناك صعوبات مهنة الرقص الشعبي، هناك حياة اجتماعية كأم، أو كمطلقة أو حتى كأرملة أو عانس، لذلك أقول فإن الشيخة

العباءة البيضاء والعمامة الصغيرة ملابس «كناوة»

ينبغي أن يعاد الاعتبار لها، وتنصف مهنتها كفنانة على اعتبار أن ما تؤديه من تراث فني وجمالي يشبه كل الأشكال الفنية الأخرى، هذا إلى جانب يفرض منطلقا أساسيا وهو عدم النظر إلى الفنون المغربية بنوع من التراتبية حيث موسيقى الآلة والملحون والغرناطي.. في مستوى فوقي وراقي، وبعده تأتي الفنون التافهة كما في تقدير البعض، لذلك ينبغي التعامل مع كل التعبيرات الموسيقية سواء من أصول أمازيغية أو عربية على أساس أنها رأسمال ثقافي فني رمزي ملك للمغاربة كلهم.

إن هذا الرأسمال الفني الرمزي ينسحب على فن تاشياخت، غير أن نظرة المجتمع لهذه المهنة هي ما يغلب على التقييم؟ رغم أن الشيخة كاسم يوحي بمعنى نبيل مرتبط بتاشياخت، إذ يحيل هذا الاسم على الحكمة والخبرة والأستاذية، على معرفة مكتملة إما علمية أو صوفية دينية واما اجتماعية ، ذلك أن الشيخ في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية معناه الذى يعلم الناس أصول دينهم أو أصول المعرفة الاجتماعية، وشيخ المهنة هو الأمين أو المشرف على حنطة من الحناطي أي الحرف، وعند قراءة جميع الأصول الثقافية المغربية وكتب التاريخ ككتب ابن خلدون وعبد الواحد المراكشي تجري الإحالة على شيوخ معينين، إذن الشيخة بهذا المعنى سميت كذلك لكونها تمتلك معرفة سوسيو ثقافية لا تملكها النساء الأخريات، وهو تميز له مكانة وحظوة في نظر العارفين، إضافة إلى ذلك فإن الشيخة لم تكن تمارس مهنتها في السابق بمقابل مادي، كونها من نساء القبيلة فهي اما أم أو أخت أو زوجة أحد أبناء المنطقة، لذلك عندما يكون عرس في الدوار تعتبر كل القبيلة أن العرس عرسها، فتشكل النساء الصف النسائي على شاكلة أحواش حيث يغنون الكلام الشعري كما لو أنهم يتبادلون الأدوار. هذا يعني أن الغناء الذي تؤديه النساء داخل القبيلة لا يعتبر عيبا، ذلك أن هذا الأداء هو جزء من النظام الاجتماعي المرتبط بنظام التضامن وبالحياة الجماعية من حيث أبعادها الاجتماعية الفرجوية، وكل المؤشرات حول العيطة تؤكد حضور المرأة كعنصر أساسي في التعبيرات الفرجوية والموسيقية المغربية.

الجدبة الكناوية

عندما تنطلق السهرة الكبرى أو ما يصطلح عليه جدبة أو ليلة كناوة في ساحة عمومية متميزة وبعد أن يصطف الجميع في أماكنهم وقد لبس كل منهم عباءة بيضاء وعمامة صغيرة، إضافة إلى حزام وخنجر، على شكل دائرة تبدأ الفرقة التقليدية المكونة من ثلاثة أشخاص في المقدمة بالرقص، اثنان يضربان على الطبول والثالث يعزف على آلة الهجهوج. ونحو ستة أشخاص آخرين يشكلون دائرة وفي أيديهم الصناجات أو ما يسمى بالقراقيش، بينما يكون قائد الفرقة في الوسط وهو الذي يتحكم في الانتقال من حركة إلى أخرى. ويقف مع المجموعة أيضا شخص يظهر وكأنه متمرد على الفرقة يسمى المهرج يلبس زي النساء مهمته القيام بحركات غريبة منها أكل الطماطم، التي تملأ حجرة ، بشكل مثير للاشمئزاز، وفي الوقت نفسه يقوم بجمع النقود لأفراد الفرقة خاصة داخل جموع النساء لما يعرف عنهن من سخاء في مثل هذه الحفلات.

بعد ساعة ونصف الساعة من الرقص العنيف والحركات التقليدية الغريبة يكف الجميع عن ضرب الطبول وآلات الهجهوج، وتسمى هذه اللحظة عند فرق كناوة بـ «الوقفة» في أثنائها يقوم رئيس الفرقة بالدعاء للجميع وهو يتلقى النقود من جموع المتفرجين ثم بعد ذلك تبدأ الرقصة التالية.

ومهما يكن من أمر فإن رقصة كناوة، ذات الأصول الأفريقية، تعد تراثا فنيا حاضرا بقوة في بعض حفلات الزفاف والمناسبات في المغرب، وهذا ما جعل أهلها يقيمون لها مهرجانا سنويا يجمع بين الموسيقى الروحانية والعادات الاجتماعية الضاربة في أعماق التاريخ.

هناك نظرة لهذا الفن مرتبطة جزئيا بالمرجعية الاستعمارية وتحديدا الاستعمار الفرنسي حول أشكال التعبير الفرجوى بما فيها التعبيرات المسرحية بكل ألوانها، وكانت وجهة نظر الباحثين الذين قاموا بتجميع التراث وإجراء أبحاث علمية عليه تنطلق من تقدير قيمته، لذلك نجد في مجلة تامودا وهسبريس خزانا كبيرا من هذا التراث (عروبي أمازيغي رقص غناء وحتى الغناء الذي تؤديه الأم لأطفالها): ثم هناك نظرة المسؤول الاستعماري الفرنسي القائد أو الحاكم في المنطقة الذي لم يكن يسمح لأي مغن أو مغنية بالغناء إلا بإذن خاص مكتوب يسمح بالغناء، هذا النوع من التنظيم الرقابي الذي أساء لهذا المجال الفني.

إن موسيقى كناوة قد حظيت باهتمام عالمي مميز قدمها مبدئيا كنوع من أنواع الفلكلور المغربي ليتم التعمق فيها عن كثب بعد أن حازت اهتمام العديد من المهتمين والدارسين لترتقي بعد ذلك إلى مصاف الموسيقى الروحية أو الروحانية بل أن هناك من يطلق عليها الموسيقى الطبية بالنظر لما قدمته هذه الموسيقى من فوائد طبيبة أسهمت في استشفاء العديد من الحالات في الدول الغربية وبالتالي صارت محط اهتمام وتقدير ودراسة دقيقة لمكوناتها أنماطها وأسرارها الخفية.

وبإلقاء نظرة على تاريخ هذا الأنموذج الفلكلوري المغربي الذي صار محط الأنظار العالمية والدولية نجد أن الأصل في كلمة أو تسمية كناوة يرجع إلى لقب شبه طائفة سحرية دينية تضطلع بمهمة العلاج بالموسيقى كما هو الشأن في فرق الزار بمصر والسودان. وأفراد هذه الطائفة يتحدرون في الأصل من كينيا (غينيا) وكانوا على الأرجح عبيدا، ثم مزجوا معتقداتهم الإحيائية والوثنية بعناصر إسلامية كما فعل أجدادهم في الضفة الأخرى من الأطلسي (المارتينيك والغوادلوب وجزر هايتي) مع ما يُعرف بالفودو.

بينما يرى البعض أن أصول كناوة ترجع إلى المغرب حيث يتحدرون من سلالة العبيد الذين جرى استقدامهم خلال العصر الذهبي للإمبراطورية المغربية (نهايات القرن 16 الميلادي) من أفريقيا السوداء الغربية، التي كانت تسمى آنذاك السودان الغربي (دولة مالي الحالية، على الخصوص). وتسمية كناوة هي تحريف لحق الاسم الأصلي الذي كان هو كينيا (غينيا)، أو عبيد غينيا كما كانوا دائما يسمون، قبل اندماجهم التام في المجتمع المغربي، وماتزال «الطريقة الكناوية» متواجدة في العديد من المدن والقرى المغربية، حتى اليوم، خصوصا في مدن مراكش والصويرة والرباط ومكناس وتحظى مدينة الصويرة بمقام المدينة الروحية للطائفة داخل المغرب، فقد كان الميناء البحري للمدينة منذ القرن 17، مركزا تجاريا مهما على ساحل المحيط الأطلسي، ونقطة تبادل تجاري مع تمبكوتو، عاصمة إفريقيا السوداء المسلمة آنذاك، ومنها كان العبيد يفدون مع الذهب إلى المغرب .

في الجدبة الكناوية ما أن يبدأ الحكواتي من على كرسي خشبي مزخرف بالحفر العربي القديم والألوان الزاهية يعم الصمت حضورا من مختلف الأعمار. هو يفتح كتابا بغلاف أسود قديم ويطلق العنان للسانه في غناء ملحمة الملك الظاهر بيبرس. ويكون القاسم المشترك لمعظم الحضور تلك الزاجيل التي شكلت قرقرتها في لحظات معينة الموسيقى التصويرية الوحيدة لحكاية المغني وجعلت أجواء المقهى تعبق برائحة التنباك المحترق، ويعرف الحكواتي المغني بالفطرة اللحظات المناسبة لإراحة سامعيه من دون أن يتصنع تلك اللحظات وذلك



حظيت موسيقى «كناوة» باهتمام عالمي

عندما يشعر بأن السامعين مالوا أمام الحضور لإطلاق بعض النكات والتعليقات المرتبطة بالقصة بين الحين والآخر في محاولة لإشراكهم في الملحمة، كما أنه يسمح لصواني أكواب الشاي والزهورات أن تتحرك بحرية بين الزبائن وهي تطلق رائحتها الذكية.

ويتشابه الحكواتي اللبناني مع المغربي في هذا الأمر فيقول أحمد خليفة، وهو حكواتي بيروتي، عندما كانت مساحة بيروت صغيرة كان للحكواتي دور كبير في تسلية وإمتاع الناس، يتجمعون في المقهى للاستماع إلى الحكواتي بلهفة وهو يقص عليهم السير الشعبية، على مدار السنة، وكان أجره «شوفة خاطر» أي على قدر المستطاع ويقول: يجب على الحكواتي أن يتميز بالحضور والأداء والقدرة على جذب الناس إليه بأدق سرد غنائي معلق يجعل المستمع في شوق حتى اليوم التالي ليعرف باقي القصة، والحكواتي له مركز مهم عند الناس فهم يكنون له كل الاحترام والود. وهو يلبس زيا خاصا يعبر عن التراث اللبناني الجميل بالإضافة إلى الطربوش الأحمر التقليدي. وهو الوحيد الباقي فى المهنة، ومازال مطلوبا لأن الناس تعشق هذا النوع من الفن وإن اختلفت القصص بشكل كبير في زمن التطور العلمي والفضاء، فمثلا عنترة أصبح يركب السيارة والطائرة. بيد أن الحكواتي جزء من التراث الذي يعد جزءا أساسيا من السهرات الشعبية، ولذا لن ينتهى وسيبقى، في عقول الناس.

دراويش البكاء على الأطلال

إن موضوع كناوة موضوع متشعب وغاية في التعقيد نظرا إلى قلة المراجع المتخصصة حتى إن وجد مرجع يتحدث عن كناوة فهو لا يبارح الوصف الخارجي للظاهرة أو التطرق لجانب من جوانب كناوة كالجانب الفلكلوري أو جانب الشعوذة أو علاقتهم بالموسيقى العالمية. أما أن تجد مرجعا يتوغل في الظاهرة من حيث الأصول والتاريخ والمرجعيات والأسباب وكيف تم هذا التراكم المذهل لهذه الموسيقى الروحية من جانب الألحان والإيقاعات والنصوص المغناة وغير ذلك.

ويعتبر ضريح «سيدي بلال» الموجود غرب مدينة الصويرة المغربية المرجع الأعلى، ومقام الأب الروحي لكناوة، وداخل ضريح ذلك الولي، توجد الزاوية التي تحتضن في العشرين من شهر شعبان كل عام الموسم السنوي للطائفة الكناوية وعلى إيقاع الموسيقى القوية والحارة للمجموعات المنتسبة إلى الطائفة، تخرج نخبة من الأتباع في جولات بين المدن لجمع الهبات والصدقات للزاوية، بلباسها الفلكلوري المميز ذي الألوان الحية، خصوصا الحمراء والزرقاء. إن شهرة كناوة



الآلة الرئيسية في الغناء هي الهجهوج أو الجمبري

كموسيقيين تجاوزت الحدود المغربية، لتعانق العالمية منذ شرع في تنظيم المهرجان السنوي «كناوة وموسيقى العالم» بمدينة الصويرة في شهر يونيو سنويا، والسر يكمن في أنها ليست مجرد موسيقى عادية، بل هي موسيقى ذات إيقاعات قوية محملة بثقل الأساطير والمعتقدات الموغلة في القدم، ومشحونة بالإرث الحضاري الإفريقي والبربري والعربي فهي تراث موسيقي يناجي الأرواح الخفية ويغازلها وهي سليلة المعاناة في دهور بائدة يتوسل بالإيقاعات والألوان والقرابين وإحراق البخور.

والواقع أنه وفي خضم هذا الاختلاف في قولبة او تصنيف هذه النوعية من الموسيقى ما يؤكد ثراءها وهي التي استمرت عبر حلقات التاريخ محافظة على مكنوناتها وقوالبها وآلاتها وأساليبها وأنماطها حتى بعدما خرجت للعالمية فأصبحت هي التي تستقبل باقي إشكال الموسيقى من بلوز وجاز من دون تغيير في شكلها ولا مضمونها، ولاتزال فرقة كناوة بمختلف طوائفها هي هي ذاتها في كل ليلة من ليالي كناوة وحضراتها تتكون من:

المعلم: هو رئيس الفرقة إذا صح لنا التعبير لتقريب الفكرة وتبسيطها. ويعتبر في الوقت نفسه الأكثر حفظا للأغاني والملاحم بحيث يعتمد كمنشد رئيسي يردد بدقة وحرفنة تماشيا مع الإيقاعات وتماشيا مع التسلسل الروحي لكل الأغاني التي تختلف في جوهرها عن الأغاني العادية فهي في الواقع ترانيم خاصة يصعب تصنيفها على أي حال بحيث تجمع بين مدح للرسول عليه الصلاة والسلام وتوسلات بالخدام أو ملوك الجان وبكرامات أصحاب الكرامات وبالتالي يمكننا القول إنها مزج فريد بين الموروث الشفوي الأفريقي والعربي والبربري بعد ما دخلت عليه التوجهات الإسلامية لتلطف نوعا ما التوجهات الوثنية المؤسسة لهذه الموسيقى.

المعلم له الحظوة الأولى على اعتباره كبير الحضرة أو الليلة وهو عامة يلبس كندورة مزخرفة ومتنوعة الألوان ولها دلالات خاصة بحيث يعبر كل لون عن أحد ملوك الجان وبالتالي يخصص لكل لون جدبة خاصة بموسيقى خاصة وأهازيج خاصة يسبقها فتوح الرحبة وهى مقدمة غنائية تسبق الدخول في الأغاني الخاصة لكل ملك من ملوك الجان.

أما الآلات التي يجري استخدامها فهي عديدة ومتنوعة، وتتمثل في:

الهجهوج، أو الجمبري guembri. وهي الآلة الرئيسية إذا أمكن القول، وعبارة عن آلة تتكون من 3 أوتار مركبة على جلد الماعز ومزينة بالأصداف أو ما يسمى في المغرب بـ «الودع»

الجمبري الصغير: ويسمى عويشة

القراقب أو القراقش: وهي صفائح حديدية يمسكها الموسيقيون ويرقصون بها في إطار حركات بهلوانية مثيرة جدا وحركات فقز تتطلب مهارات خاصة.

الطبل: وهي طبلة لها مميزات خاصة ويطلق عليه أيضا غانغا ganga ويشبه إلى حد ما الفودو بهايتي والماكومبا من الآلات الموسيقية البرازيلية.

أما اللباس الذي يحظى بأهمية خاصة فيختلف باختلاف الترتيب أو التسلسل داخل الفرقة.

الطرابيش أو الشواشي وهي قبعات خاصة متميزة بلونها الأسود عامة ومزخرفة أيضا بأشكال جميلة من الصدف او ما يسمى في المغرب بـ «الودع».

البخور له أيضا دور خاص جدا في الحضرة أو جلب ملوك الجان أو لعله كما يجمع البعض قادر بروائحه المتميزة على دخول الراقص في حالة من الروحانيات الخاصة وهنا نستحضر التداوي بالروائح أو الطيب وهي ممارسات نجدها في الموروث الثقافي الآسيوى بشكل كبير.

إذن تكتمل الصورة بين الموسيقى بشكلها البدائي وبنغماتها الخاصة وبالألوان الطبيعية وبروائح البخور والطيب لنكون بذلك أمام مشهد مميز من ليالي الجدبة الكناوية . ولا شك في إن هذا الموروث المغربي المميز له مريدون ومحبون بمختلف الدول خاصة الدول الأوروبية والغربية على وجه السواء ومنها من يقدرون جدا فن كناوة وهو ما يظهر جليا في فعاليات مهرجان الصويرة السنوي حيث تمتلئ المدينة وتتحول مسارحها المكشوفة إلى حفلات من دون انقطاع في ظل نشوة نغمات روحانية تحملهم الى عوالم الصفاء الروحي الفسيح.

المراجع:

حنا جيران - غناء الداودية سلسلة ياك.

- صور ومقالات عن زينة الداودية من المجلة المغربية لالة فاطمة

- د. أشرف عبداللطيف كركيش - رقص الشيخات

- سيرة عن حياة فيروز الأطلس بقلم صالح أهضير

- بحث لنيل الإجازة للطالب يوسف بوسان «المسرح» بالصويرة،

- عالم الطقوس والألوان داخل الليلة الكناوية» للباحث عبد الكريم العسري.

من عودة المهنا وعائشة المرطة إلى نوال

رحلة المرأة الكويتية مع الإبداع الموسيقي

منذ الجدات بالأمس، وإلى الحفيدات اليوم وغدا، كانت للمرأة رحلة كبيرة مع الموسيقى، وأدوار إبداعية فاعلة وفقا لكثير من المراجع والمخطوطات التاريخية، حيث لمعت أسماء نسائية عديدة في فنون الموسيقى والغناء والشعر والعزف والتلحين، فحفل العصر الجاهلي بكثير من المغنيات والشاعرات والعازفات والملحنات اللاتي استُقدمن من بلاد العجم والروم ومصر بآلاتهن الموسيقية مبدعات لا يستهان بهن، لم تخل منهن بيوت العرب، إلى أن ظهرت أقدم مبدعات عربيات «جرادات» عاد ونعمان وابن جدعان، لعل أسبقهن ضبطا للإيقاع على آلة الدف فتيات من بني النجار استقبلن الرسول صلى الله عليه وسلم حين هاجر إلى المدينة، في عصر صدر الإسلام اشتهرت سيرين التي أخذت عنها عزة الميلاء الأستاذة الأولى لمدرسة الغناء التي درج عليها من عاصرها أو جاء بعدها، وامتلأت مكة والمدينة وضواحيهما بأشهر المغنيات (جميلة - الدلال - برد الفؤاد - نومة الضحى - رحمة - سلامة - بلبلة - سعيدة - الزرقاء... وغيرهن).

محمد محمود عبدالحميد فايد

باحث موسيقي - المعهد العالي للفنون الشعبية - مصر

في عصر هارون الرشيد اشتهرت أخته علية بنت المهدي، أول امرأة حرة ملحنة وعازفة ومؤلفة ومغنية، ووفقا للدكتور محمود الحفني في كتابه «الموصلي الموسيقار النديم» جمع بين شخصية الفنانة المثقفة مبتكرة الألحان ومبدعة الشعر، وبين الشخصية الملتزمة، وعلى الرغم من مدرسة أخيها (إبراهيم بن المهدي) التجديدية ومكانته الموسيقية، فإن المؤرخين يقدمونها عليه؛ لأن شهرته راجعة إلى علاقاته العامة، بينما لم تكن تغني إلا إذا طلب منها الخليفة، فاكتفت بتعليم الفن، ولعل أول تلاميذها أخوها، أما إبراهيم الموصلي (الأب) فكان يرسل جواريه إليها ليتعلمن على إبداعاتها التي لم تهتم بتسويقها، وحسبها أن فنها ظل يُقلَّد ويُنتَحل لأصالته وتميزه، خاصة إسحاق الموصلي الابن.

فنانات شاملات

امتازت «بذل» بثقافتها الموسيقية الموسوعية والتأريخ للآخرين، فصدق أو لا تصدق أنها حفظت ثلاثين ألف لحن، وكانت ذاكرتها عجيبة، فألفت كتابا احتوى على اثني عشر ألف لحن، غنت أمام إبراهيم بن المهدي بمقام واحد مائة لحن لم يُعرف أي منها، وكان قد اغتر بقدراته اللحنية والمقامية، فتعلم على يديها درسا في التواضع لعظمة الفن وجلال العلم.

أما متيم الهاشمية نجمة التلحين والشعر والغناء فحسبها أن إسحاق الموصلي كان، إعجابا بموسيقاها، يحتال عليها لتكرر ألحانها فيحفظها، وفي الأندلس المسلمة برز زرياب بأول معهد منهجي عالمي تعلمت فيه أندلسيات وأوروبيات وعربيات فنون النظم والتلحين والعزف والغناء، لعل أبرزهن حمدونة القرطبية وعليا وهندية وغزالات وجاريته متعة أول من ذاع صيتها، كذلك كانت وصل المدينة معلمة بنات هارون الرشيد، نشأت وتعلمت ببغداد، ودرجت للمدينة بعد أن عتقت فاشتهرت، وبعدها قلم الأندلسية وأيضا العجفاء، أما هند مغنية ابن مسلمة الشاطئ فكانت أديبة شاعرة وخبيرة موسيقية ذات صوت جميل وحنجرة صافية، ولأن الشعر وثيق الصلة بالغناء علينا أن نذكر أن العصر الأندلسي توافرت فيه فنون الشعر والأدب والموسيقي، وتذكر منهن أم العلاء الخمارية وأم الكلام بنت معتصم بن حماد أمة العزيز والعبادية وعائشة بنت أحمد القرطبية. وترى د. ياسمين فراج أن المرأة العربية لعبت دور كبير في نشر الثقافة الموسيقية وتعليم الغناء والشعر في الأندلس فاشتهرت ولادة بنت المستكفي بإبداعاتها المتنوعة.

مبدعات ذهبيات

في العصر الحديث، ظهرت حفيدات معاصرات ورثن من الجدات والأمهات فنون الموسيقى والغناء والشعر، كان الشاعر والفنان ابن لعبون قد حط رحاله في الكويت مطلع القرن الـ 19 قادما من العراق تسبقه فنونه، فأدى دورا كبيرا في تطوير العديد من الفنون الشعبية كالسامري والخماري، لكنه تميز بفنه الخاص (اللعبونيات). وهناك بعض الفرق التي عاصرته كفرقة الدواسر. ويرى الباحث خالد سالم محمد أن فرقة أم عنتر الجيماز تعتبر أقدم فرقة نسائية للفنون الغنائية الشعبية، وربما عاصرت الفنان عبدالله الفرج وتأثرت بإبداعاته، فقد كانت تقودها مغنية شعبية تدعى أم عنتر تؤدي معها فنون الخماري والسامري والفريسني وغيرها من الفنون الغنائية

وولدت وظهرت إبداعات وقفت بين التراث المحلي وعلوم الموسيقى وفنونها، ومازالت هذه الجهود تسعى بخطى حثيثة في طريق رحب نحو التميز والإبداع، فشهد الخليج العربي صحوة فنية حضارية غير مسبوقة في الحقب الأخيرة، من خلال العديد من الكويتيات ذات العقول اللامعة موسيقيا وغنائيا اللاتي لعبن أدوارا مهمة في التأسيس لغناء وموسيقى الكويت، فعرفت الكويت بداية الأصوات النسائية عبر الفرق الشعبية مثل: أم زايد وعودة المهنا، وبرزت من خلالها أصوات أخرى، وطبقا للفنانة الكبيرة الراحلة عودة المهنا، كانت هناك أربع فرق قبل فرقتها، هي فرقة أم عنتر الجيماز، وفرقة وريدة، وفرقة جوهرة المهنا، وتعتبر فرقة أم عنتر هي الأصل، كان أيضا من الفرق المبكرة فرقة خديجة الجمياز وفرقة عيدة بنت نصرة والمغنية موزة السلطان التي امتازت بصوت قوي عذب وأخرى اسمها قطمة، وكلهن قبل فرقة سعاد البريكي، أما فرقة الفنانة الشعبية هدية المهنا (خالة عودة المهنا)؛ فقد أبدعت في مختلف الفنون الغنائية، كانت الفنانة سعاد البريكي عضوة بارزة في فرقة هدية المهنا، وبعد وفاتها تسلمت قيادتها وأكملت مسيرتها، فاشتهرت كرائدة من رائدات الفنون الشعبية الغنائية، وتميزت بتقديم فنون الخماري والسامري في حفلات العرس والمناسبات المختلفة، وكان لها ولفرقتها مقام كبير لدى محبي الفنون، حيث امتازت بصوت عذب ودراية واسعة في ضبط إيقاع الدف والطارة وتفننت في اختيار أغانيها من أجمل وأشهر القصائد الشعبية لكبار الشعراء، أشهر غنائياتها قصيدة للشاعر الشعبي الشهير حمد المغلوث مطلعها: «مسكين يا قلب». كانت الفرق النسائية الشعبية بمنزلة المقدمة التمهيدية لانتشار الفن الشعبي فيما بعد، وبوفاة ابن لعبون تسلم لواء الموسيقى الفنان عبدالله الفرج الشاعر والموسيقي والمطرب والرسام والخطاط والمصور، إضافة إلى إتقانه اللغة الأوردية التي ساعدته في إبداع بعض الألحان التي بناها على غرار الألحان الأوردية ومزجها بنماذج شعبية جيدة، ولقد لعبت الفرق النسائية والرجالية دورا كبيرا في هذه الإبداعات، فأبدعت سعاد البريكي تقريبا في مختلف الفنون الشعبية لكن لم تحفظ أو توثق أغانيها لعدم لحاقها بزمن قيام الإذاعة والتلفزيون الكويتي، وقد قيل فيها - ضمن ما غنت أيضا - «يا سعاد شيلي الفن الجديد» و«قابلة من خاطري قول الثبات» و«حسك جذبني يا سعادة من بعيد» و«محلى صوتك وسط البنات»، أما عودة المهنا رائدة الفنون الشعبية الغنائية، بنت الفنان معيوف المهنا الذي اشتهر بفن السنكني، اسمها الحقيقي جوهرة، كان الفنان بدر الجويهل أول من ذكر اسمها الحقيقي في مقالة له بمجلة «الفن»، فأطلقوا عليها عودة، تيمنا بجدتها التي كان يطلق عليها لقب العودة، ليلتصق الاسم بها الى أن توفيت في 30 يوليو 1984، تميزت بغناء العديد من الأنواع، كالخماري والنجدي والقادري، وتشير المصادر إلى أنها - رحمها الله - بدأت الغناء في الخامسة عشرة من عمرها ضمن فرقة خالتها هدية المهنا، وكما تتلمذت على يديها، تتلمذت



عائشة المرطة

على يد سعاد البريكي، فنهلت من إبداعاتها وتعلمت كل الفنون الشعبية والأصلية، وقتها كانت عودة تغني الأغاني الخفيفة لأنه كان هناك نظام تدريجي في الأغاني والفنون التي تقدم في العرس مثل غناء الفنون القديمة و«الدزة» عند دخول العريس، أتاحت البريكي الفرصة لعودة المهنا كي تنطلق في رحلتها الإبداعية، فقادت الفرقة في العديد من الغنائيات الشعبية في معظم الأعياد والمناسبات، فكانت دائما في قلب الحدث بقوة، واعتبرت الفنون الشعبية كل حياتها وحياة فرقتها وأسرتها، كما احترمت التجديد الغنائي للمبدعين الذين استلهموا إبداعاتهم، كلمة وموسيقى، من الفنون الشعبية القديمة، فأحبت إبداعات عوض دوخي لتعبيره عن الأصالة والمعاصرة، ومن المعروف أنه تردد عليها قبل شهرته، فكانت أستاذته وملهمته بل ومكتشفته فنيا، أبرز غنائياتها «ونيت يا أهل الهوي» و«صاجة» التي طورت فيما بعد، ولقد قدمت عشرات الروائع الخالدة، إضافة إلى عزفها على آلتي العود والطار، ومن أبرز محطاتها الإبداعية مشاركتها بفرقتها في فيلم سينمائي تسجيلي عن تقاليد الزواج في الكويت في العام 1977، كما كانت أول مبدعة تصعد مع فرقتها خشبة المسرح في العام 1955 في مسرحية «على أمة نذر»، تأليف وإخراج محمد النشمي، كما ظهرت في أعمال أخرى مثل «مطر صيف» و«سكانة مرته»، ومع فرقتها أيضا تعتبر أول من شارك في الكورس النسائي لتسجيل الأغاني في العام 1960 في غنائيات المطرب الكبير شادي الخليج وعوض دوخي. عشقت عودة التراث الشعبي وقدمته بإخلاص وتفان وصدق وإحساس، وهي أحد مؤسسي جمعية الفنانين الكويتيين، وعلى الرغم من صعوبة الفنون الشعبية خاصة فن الخماري فقد أدته بمهارة عالية، غناء وإيقاعا وإحساسا مرهفا وحنجرة قوية، شهد لها المؤلف الموسيقي المصري شريف محيي الدين بامتياز أدائها الحركي الغنائي، خاصة في أغنيتها الشهيرة من التراث البحري الكويتي، وكيف كانت تذهب إلى البحر ومعها السعف، عملاقة متواضعة قدمها التلفزيون الكويتي وفاء لفنها، كما سجلت العديد من أشرطة الفيديو، وهي تحتل في قلوب الشعب الكويتي وفنانيه مكانة، خاصة بعد أن رافقت الحركة الموسيقية الكويتية لعصور غرست خلاله بذور إبداعات كثيرة وتربت على يديها فتيات أول فرقة للرقص الشعبي لتكون بمنزلة أم للفنانات. ويعشق المخرج المسرحي إبراهيم الصلال إبداعاتها الغنائية التي ترددت في مختلف دول الخليج العربي، وارتبط صوتها دائما بالأفراح، وكانت عاملا مشتركا في كل الأفراح. شكل رحيلها في رؤية الفنانة أم زايد خسارة فنية برغم تنافسهما الشريف، وكانت دائمة البحث عن الكلمة الإبداعية حتى لا تكرر فنها، فأتت بما لم تأته معاصراتها، وحاولت الإبداع في أغلب الفنون الغنائية، وتدربت ونجحت في مدرستها كثير من الفنانات اللاتي تأثرن بأسلوبها الفني وبصمتها الغنائية الخاصة، ويؤكد معيوف مجلي أن بعض الفنانين كانوا يستشيرونها فنيا لزيادة فنها، وخصوصا إسهاماتها وعطاءاتها لجمعية الفنانين الكويتيين، فدفعت كثيرا من زملائها لتحقيق النجاح، فأصبحت أفضل رمز غنائي عندهم، وكانت روائعها بمكتبات الإذاعة والتلفزيون تشع وتذاع بين الحين والآخر، لكن للأسف فقدت معظم إبداعاتها المصورة من التلفزيون، حيث سرقها الطاغية الراحل صدام حسين في أثناء غزوه الغاشم، ويرى صالح الغريب أن صوتها كان قويا صادقا وقورا رخيما وأحد أهم

معالم الأغنية الشعبية الكويتية، خاصة أغاني الأفراح في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات، فقد أجادت كل الألوان وامتازت ببصمة إبداعية ورثتها عن جداتها وأمهاتها من مبدعات الأمس في فنون السامري والقادري والعاشوري والخماري، فضلا عن الفنون الغنائية البحرية، اليوم ورثت إبداعاتها بناتها من مبدعات الكويت، وتميزت بشخصية قوية من خلال مشاركاتها في حفلات وأنشطة جمعية الفنانين، وكانت أقدم عناصرها، إضافة إلى بصماتها في النشاط الترويحي السياحي والحفلات والتجمعات الوطنية والمناسبات المختلفة، بعد رحلة مع الإبداع عزفا وغناء لأكثر من ربع قرن من النجاحات المتتالية، وكان جميلا أن تكرمها شركة كويتية بإطلاق اسمها على مبنى بمنطقتها يصحبه نبذة، وهو موقف نبيل نتمنى أن تحذو حذوه بقية الهيئات، ويرى الفنان الجويهل أنها كانت عطوفة جدا تربى على يديها كثيرون، وكان د. محمد العيدان واحدا منهم ومن الأوفياء لها، وكما عشقها تعلم عليها وعلى عائشة المرطة الكثير، والأخيرة في رؤيته أفضل من غنت السامري، منهم أيضا الراشد كأحد أهم الفنانين الشعبيين، تأثر بفن عودة المهنا بشكل كبير، واستمتع بإبداعاتها خاصة للتلفزيون، فحفظ ألحانها وأشعارها كمنبع للفنون الشعبية، تعلمها أولا على خالتها ثم على أستاذتها سعاد البريكي ثم عليها، فكانت في رؤيته الأكثر إبداعا وتميزا، وهو ينصح من يريد الاستمتاع بالفنون الشعبية عليه بتعلم إبداعات عودة المهنا وعواد سالم وعائشة المرطة.

ملكة السامري

فقدت المبدعة عائشة المرطة (1931 - 17 يوليو 1978) بصرها في السابعة من عمرها، عاشت مع خالها بعد وفاة والدها، انتسبت إلى فرقة عودة المهنا في الرابعة عشرة من عمرها، عملت بإذاعة الكويت في العام 1970، غنت وطنيات عديدة، إضافة إلى إبداعها في الفنون الخليجية الشعبية كالسامري والدوسري والحوطي والبخاري، أهم أغانيها «أبشري يا عين»، و«أنا يا خلي ما قصرت»، و«يا حسين»، و«الله أقوى يا نصيبي»، وهي أشهر من غنت السامري فلقبت بـ «ملكة السامري»، أول لقاء جمعها بالفنان الراحل خالد الزايد ملحن الروائع ومطور الأغنية الكويتية كان في العام 1971 من خلال فقرة غنائية في برنامج تلفزيوني، حيث قدمت الجديد حينها للجمهور؛ فكانت أغنية «حكم الهوى»، شعر ماجد سلطان وتلحين خالد الزايد التي كانت بمنزلة طاقة فنية قوية دوت في أرجاء الخليج، وكمرحلة ثانية من مراحل رحلتها الإبداعية التي انتقلت معها من مرحلة الدفوف إلى مرحلة الفرقة الموسيقية المصاحبة، فانطلقت بإبداعها عبر الأثير وشاشة التلفزيون، بنجاحها أبدعت رائعتها «البارحة»، شعر مبارك الحديبي، سجلتها في العام 1972 باستديوهات القاهرة، وتميزت بتكنيك موسيقي جديد وألحان متطورة، واستمر تعاونها مع المبدع خالد الزايد، من خلال توظيفه غير المسبوق للمقامات الموسيقية والأنغام المتميزة بطابعها الشعبي الخاص، كانت رائعتها السامرية «البارحة يا حبيبي» قد أحدثت ضجة غنائية في تلك الفترة، كذلك قدمت أغنية «منسية» و«اعتية» و«ودعتك الله» في أكتوبر 1974 مع مجموعة من الروائع العاطفية.

الحناجر الأوركسترالية

هناك مبدعات أخريات لعبن أدوارا متزايدة في التأسيس لمرحلة جديدة من الغناء الكويتي استطعن أن ينجحنه من خلال حناجرهن الذهبية، فنقلن الأغنية الكويتية إلى عصر جديد من الإبداع الموسيقي والكفاح الفني، فكان لهن دورهن التاريخي الإيجابي الذي لا يمكن تجاهله، بعض المبدعات رحلن، وبعضهن مازلن يبدعن إبداعات غير مسبوقة قدمتهن بقوة، من هذه الأصوات القوية اللاتي سجلن أسماءهن في سجل الإبداع الكويتي، الفنانة الملحنة ليلى عبدالعزيز أول ملحنة خليجية، وأول صوت نسائي يقدم نفسه بعيدا عن الغناء الشعبي، انطلقت نجوميتها من خلال إصرارها وثقافتها الموسيقية الواسعة، فكان لها السبق في ارتياد آفاق إبداعية تفتحت عليها موهبتها منذ الطفولة، ساعدتها الأجواء الدراسية على تعلم الموسيقى والعزف، وخلال فترة وجيزة اتقنت العديد من الآلات كالأكورديون والبيانو، وتحققت لها الفرصة عندما ابتعثتها وزارة التربية في العام 1970 للقاهرة لمواصلة الدراسة الأكاديمية للموسيقى، قبل ذلك اشتركت ضمن فريق الموسيقى الذي عزف في الحفل الكبير الذي أحيته المطربة الكبيرة نجاة الصغيرة على مسرح سينما الأندلس، وخلال تلك الفترة عملت في القسم الموسيقي بالإذاعة الكويتية، فكانت كالجندي المجهول وراء نجاح العديد من الإبداعات، سواء في التلحين أو العزف أو التأليف الموسيقي، خلال تلك المرحلة المبكرة من رحلتها مع الإبداع الموسيقي قدمت أول لحن لحنجرة المطرب الكويتي خليفة بدر بالأغنية الوطنية «يا وطني أنا حبيت اسمك» خلال مسيرتها لحنت عشرات الأغاني لحناجر كبار المطربين الكويتيين والمصريين مثل: شادية «آه منك يا طير»، وهاني شاكر «غصين الحنة»، وعايدة

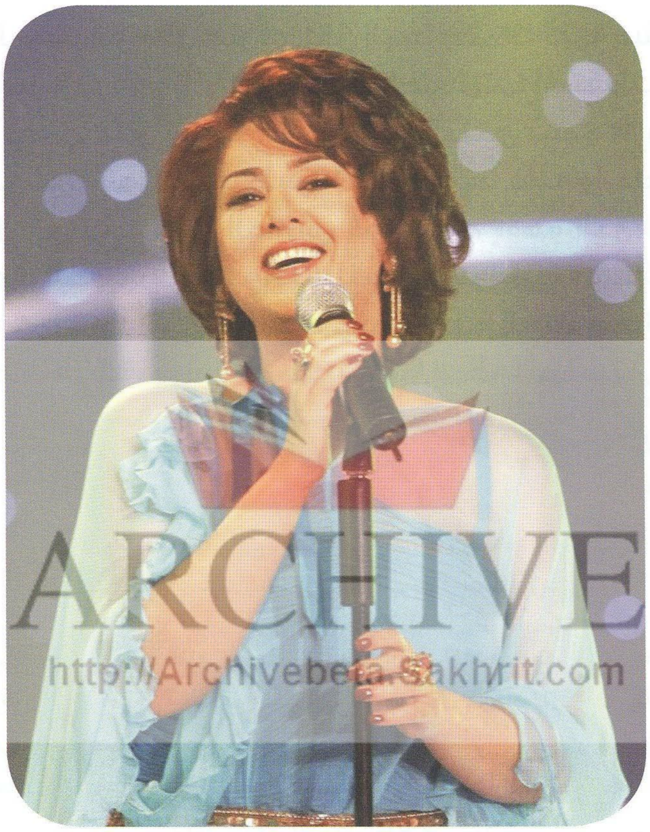


عودة المهنا

الشاعر «لابسه الفستان الأبيض»، ومحرم فؤاد «اشغلينا» ونجاح سلام «دواي حبيبي»، والعديد من الغنائيات الناجحة، وتعد «الأسمرانية» أحد أهم إبداعاتها كمطربة، فقد حققت الأغنية نجاحا منقطع النظير، فصورت أكثر من مرة، وقدمت في أكثر من حفلة فنية، ومازالت هي الأشهر في رحلتها مع الإبداع الغنائي، من أغنياتها أيضا «يا خط يا مشغول» و«يا مسافر سلم لي على الكويت»، بعد عودتها من الدراسة بالقاهرة كونت فرقة استعراضية قدمت العديد من الحفلات المحلية والدولية، وأبدعت العديد من الألحان الجميلة لعل أبرزها «أحطك في قلبي» و«يا حارس فؤادي» و«منية القلب» و«يا نجمة بعيدة» بجانب روائعها «الأسمرانية» و«ألو ألو» التي طرحتها بشرائط كاسيت.

في القاهرة استمرت رحلتها مع الإبداع الموسيقي والغنائي لسنوات أحيت خلالها حفلات عديدة، وغنت مع أسماء بارزة مثل عبادي الجوهر، إضافة إلى حفلات باريس، كانت عضوة بفرقة مسرح الخليج العربي، وقدمت معها بعض الإبداعات التمثيلية منذ منتصف الستينيات وحتى أوائل سبعينيات القرن الـ 20، قبل أن تتجه إلى التلحين والغناء. يؤكد بعض النقاد أنه نادرا ما تذاع إبداعاتها باستثناء أغنية «الأسمرانية» التي قدمت بصوت أكثر من فنانة؛ مما حال دون استمرار رحلتها المأمولة نحو مزيد من الإبداع، فابتعدت عن الساحة.

أما نجمة وسفيرة الأغنية الكويتية الفنانة نوال ظاهر حبيب الزيد فهي حنجرة متميزة وصوت جميل يحتل مكانة مرموقة عربيا، اكتشفها الملحن الراحل راشد الخضر في العام 1984، واشتهرت في بداية رحلتها مع الإبداع الغنائي بأغنية «أربع سنين»، بعدها انطلقت بسرعة فحققت نجاحات غير مسبوقة، ومنذ طفولتها أدت أغاني أم كلثوم وفيروز، وفي أثناء التحاقها بالمعهد الموسيقي حاولت التلحين، قدمت في العام 1984 ألبومها الأول «يوه يوه»، وفي العام نفسه صعدت لأول مرة على المسرح في حفلة غنائية بالكويت، إضافة إلى أخرى في لندن، ويعتبر العام 1984 عاما حاسما في مسيرتها الإبداعية، حيث قدمت فيه العديد من إبداعاتها، اتبعته في العام 1985 بأغان وطنية دفعت العديد من الشعراء والملحنين إلى مزيد من التعاون الفني، فأصدرت ألبومها الثاني في العام 1985، والثالث في العام 1989 أعدت له عاما كاملا لتنتقي الكلمات والألحان المتطورة، وخلال رحلتها قدمت عدة دويتوهات غنائية ناجحة أمدت الجمهور بجرعات طربية متميزة، أقامت في العام 1999 بمدينة العين الإماراتية حفلة ناجحة، وشاركت في أوبريت «فارس التوحيد» كأول مطربة تشارك فيه، شاركت في العام 2000 في مهرجان قرطاج بتونس، وكذلك مهرجان ادربت المجهز بأرقى التقنيات الفنية، في العام 2001 كانت نجمة مهرجان القرين السابع، كما اشتركت بمهرجان الدوحة الغنائي في دورات مختلفة ومهرجان هلا فبراير منذ العام 2002 وحتى الآن، فحفرت اسمها بحروف من ذهب في أذهان وقلوب الجماهير العربية، أتقنت العزف على آلتي البيانو والناي، بجانب إتقان الصولفيج والمقامات، ويحسب لها أنها من أوليات المطربات اللاتي صورن أغنياتهن. أبرز ألقابها «سيدة الغناء



نوال

الخليجي»، و«قيثارة الخليج»، و«عصفورة الفن»، كرمتها وزارة الإعلام الكويتية ومهرجان الرواد العرب بالقاهرة، كما فازت بأفضل أغنية خلال عشر سنوات في استفتاء الإذاعة التونسية، إضافة إلى العديد من الجوائز والتكريمات الأخرى، وبعد أن تجاوزت رحلتها مع الإبداع الغنائي 18 عاما أثبتت «دانة الكويت المتلألئة» في فضاء الأغنية الخليجية وجودها الفني المتميز بلون خاص. تزوجت من الملحن الكويتي المبدع مشعل العروج فأفرز ذلك المزيد من الإبداعات الموسيقية والغنائية.

موسوعة الإبداع

ليست الفنانة الكويتية إيما شاه (7 يونيو 1981) مجرد مغنية، بل فنانة شاملة ملحنة وكاتبة وعازفة جيتار وبيانو وراقصة ومخرجة مسرحية بالمسرح النوعي، قدمت أول عروضها المسرحية الغنائية بإخراجها مسرحية «النبي» لجبران خليل جبران باللغة العربية والإنجليزية في العام 2008، كما قدمت العديد من المسرحيات الغنائية مثل «الشاعر العجوز» في العام 2008 للياباني الثوري الساموراي يوكيو ميشميات، غنت فيها أشعار إيليا أبو ماضي، قدمت أيضا مسرحية «ما قبل شكسبير» الغنائية، غنت فيها للأصمعي مع أدائها الموسيقي على البيانو، وقدمت عروضا موسيقية بعنوان «لا يمكننا الكتابة على صفحة سوداء»، من إنتاجها وإخراجها وتلحينها وعزفها على البيانو والجيتار، كما غنت فيها أغاني سياسية وفلسفية من أشعار محمود درويش، ومزجت بين رقص الفلامنكو والعزف والتمثيل المسرحي والفنون التشكيلية والرسم بالضوء، أبدعت أيضا العديد من أشعار وألحان النصوص التي عرضها التلفزيون كأغنية «شاه» و«طيرا يبكي». درست الأوبرا بقسم الأصوات بمعهد الفنون للعلوم الموسيقية، في عروضها الموسيقية غنت بعدة لغات كالإسبانية واليابانية والفرنسية والإنجليزية، كانت الأغنية الإسبانية «نتالي» عن الثوري الأرجنتيني جيفارا، أما الفرنسية Oh guitar للفرنسي ازيكو ماسياس، كما غنت «راسبوتين» لفريق Bony M، أما باللغة العربية الفصحى والإنجليزية فكانت أغلبها أشعار لجبران خليل جبران، أنتجت في العام 2010 ألبوم «سينك انضينيتي» الذي لحنت فيه خمس مواد صوتية، ولها ألبوم «الشاعر والعجوز» أبدعته أيضا في العام 2010. قدمت بملتقى الثلاثاء الثقافي ندوة عن إدارة الفرق وتجربتها الخاصة في إدارة فرقتها أنثروبولوجي التي أسستها في العام 2006 بأسلوب نخبوي راق لتضم أعضاء من مختلف الدول العربية والأجنبية وهي تؤدي غنائيات بكل اللغات تقريبا. وبما أنها لاعبة جمباز سابقة ومسؤولة عن فرقة الشمس المشرقة للدمى، تعتمد عروضها على الرقص التعبيري والفلامنكو وتحريك الدمى والمهرج، أما بالنسبة إلى إبداعاتها الموسيقية فهي ذات مناهج منها الكلاسيكية مثل «خطوة خارج الزمن» من ألحانها وكلماتها، والهيب هوب Sorrow & joy لجبران، والروك مثل أغنية – temptation pantrea with in، وتتفرد الفرقة بإعداد وتنظيم خاص له مذاقه الفني وبصمته الإبداعية. كرمت في العام 2006 من اللجنة الوطنية الكويتية لليونسكو، كما كرمها مسرح بلاستيسينس فولا نتس الفرنسي في العام 2007، وكرمت كمبدعة شاملة بمهرجان أيام المسرح في الدورة الثالثة في احتفالية اليوبيل الفضي.

بدأت في عهد المرابطين وتراجعت في زمن الموحِّدين وانتعشت مع السعديين

الموسيقى الأندلسية في المغرب

استطاع زرياب أن يؤثر في الموسيقى بالأندلس، وينقل إليها بصمات فنية مشرقية، فاستحدث بذلك أول مدرسة موسيقية رائدة أثرت في رقعة واسعة من أوروبا. وأسس معهدا موسيقيا استقطب مغنين من المشرق لنشر الأصول الموسيقية العربية المشرقية، فعمل على تطوير الموسيقى، واعتنى بجمع الآلات الموسيقية التي كانت معروفة بالمشرق، وابتكر أخرى جديدة انتشرت في بلاد الأندلس، فبهر أهلها بفنه وإبداعه، وأخذوا عنه ضروبه الموسيقية. واشتهر أيضا باختراعه المتمثل في زيادة الوتر الخامس في العود، «وهو الذي اخترع بالأندلس مضراب العود من قوادم النسر معتاضا به من مرهف الخشب فأبرع في ذلك لِلُطْف قشر الريشة ونقائه وخفته على الأصابع وطول سلامة الوتر على كثرة ملازمته إياه»(1). كما تميز أسلوبه المبتكر في تعليم الغناء وصرامته في اختيار طلابه، وأشار المقري في نفح الطيب إلى أنه رتب إيقاعات النوبة، مؤسسا بذلك تقليدا اتبعه الأندلسيون من بعده واقتفوا أثره فيه.

رضوان السائحي
ناقد - المغرب

يعتبر الباحثون أن انبثاق الموسيقى الأندلسية المغربية كان في عهد المرابطين خصوصا بعد استقرار ابن باجة في المغرب، (وهو أبو بكر محمد بن يحيى التجيبي السرقسطي ابن باجة، و«باجة» كلمة إفرنجية تعني الفضة، ويعرف أيضا بابن الصائغ. ويسمى عند الأوروبيين بـ «Avempace»، توفي سنة 533هـ/1138م، درس معظم علوم عصره من طب وفلسفة ورياضيات وفلك وموسيقى. واشتغل أيضا بالسياسة)، إذ دامت إقامته مدة عشرين سنة وزيرا ليوسف بن تاشفين، والذي عرف عنه أنه منظم الألحان المعتمدة في الأندلس، وهو من الوشاحين الذي جمع بين الموسيقى والغناء في موشحاته، ووصفه ابن خلدون في المقدمة بأنه «صاحب التلاحين المعروفة»، وهو أول من أدخل هذه التلاحين الأندلسية إلى المغرب.

وعرفت الموسيقى الأندلسية المغربية ازدهارا كبيرا بموازاة ازدهارها بالأندلس، إلا أنها عرفت شللا فنيا في عهد الموحدين، فكانوا متشددين في تحريم الموسيقى، لكنها انتعشت من جديد في عهد السعديين. ولم تشهد رواجا وازدهارا إلا في عهد المرينيين (869 - 1464) إلى حد أنهم وظفوها في علاج المرضى خاصة في مستشفى «سيدي فرج» بمدينة فاس الذي أسسه السلطان يوسف بن يعقوب المريني، ووقَّف عليه عقارات كثيرة برسم النفقة عليه والعناية بالمرضى، ومن طريف ما ذكره المؤرخون أن جزءا من أوقافه كان مخصصا لعلاج طير اللقلق وحبست عليه أحباس خاصة كانت تصرف لجوق الطرب الأندلسي الذي كان يحضر مرة في كل أسبوع ليطرب نزلاء المستشفى من مرضى الأعصاب(2).

ظلت الموسيقى الأندلسية المغربية تواكب كل عصر وكل نهضة جديدة أو تيار فني حديث. وعرفت ازدهارا واسعا بعد الهجرة النهائية للأندلسيين عام 1609، ونزوحهم إلى شمال افريقيا. وبعد انتقال هذا التراث إلى المغرب العربي، عرف تغييرات متعددة مع مرور الزمن وتعديلات في ألحانه وبنائه الفني والموسيقي.





بدأت الموسيقى الأندلسية في المغرب بعد استقرار ابن باجة بها

تمثل الموسيقى الأندلسية المغربية أهم أنواع الموسيقى في التراث المغربي، وتحظى باهتمام وتقدير لدى المغاربة نظرا إلى امتزاج الطابع الفني فيها بالطابع الديني، وبتكرار إدراج مقطوعات متنوعة عبر الإذاعة والتلفزة بشكل يومي، وفي جميع المناسبات الدينية، ارتبطت في ذاكرة الصغار والكبار بهذه الأوقات الروحانية. وكانت حفلات هذا الطرب فيما مضى تستقطب العلماء والمثقفين وأناس من علية القوم، ولذلك نجد أعضاء الفرقة الموسيقية مازالوا متشبثين بالزي التقليدي المغربي (جلباب أبيض، وطربوش أحمر، وبلغة) الذي تميز به رجال العلم.

تمتد أصول الموسيقى الأندلسية المغربية إلى فترة الفتح الإسلامي لبلاد الأندلس، يقول ابن خلدون في مقدمته: «وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة. ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة. وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات. ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد. وتجاروا في ذلك إلى الغاية واستظرفه الناس جملة الخاصة والكافة لسهولة تناوله، وقرب طريقه. وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافر القبريري من شعراء الأمير عبدالله بن محمد المرواني».

وازدهرت هذه الموسيقى بفعل العلاقة الوطيدة التي كانت تربط المغرب بالأندلس، وهي لا تتقيد في صياغتها بالأوزان والقوافي. وقد ورثتها مناطق المغرب العربي (شمال أفريقيا) بنصوصها الأدبية وأوزانها الإيقاعية ومقاماتها الموسيقية مع أولى الهجرات الأندلسية إلى هذه المناطق بعد سقوط الأندلس والتي عملت على تطويرها وتهذيبها، مما جعلها تمتزج عبر التاريخ وتتفاعل بمقومات فنية محلية ومشرقية وأيبيرية، وانتشر هذا التراث الموسيقي في شمال المغرب خاصة في مدن فاس ومكناس وتطوان وشفشاون.. حيث اتخذت طابعا خاصا بها في كل مدينة. ويطلق عليها اسم «الآلة» في المغرب حتى يتم تمييزها عن فن السماع الذي يتم أداؤه من دون آلات موسيقية.

إن الموسيقى الأندلسية تحمل الملامح المشرقية كاحتوائها على المقامات الشرقية مثل الحجاز والزوركند، وملامح فنية ذات أصل بربري وأفريقي، وملامح إسبانية في الأداء الصوتي من ترديد مقاطع لا تحمل أي معنى لغوي، وهذا ما يسمى بالتراتين مثل: (يالا لان.. طيري طان طار لاطي.. هانانا..) وهي امتدادات لحنية غنائية، «مصداقا لما ذكره الباحث الكبير محمد الفاسي، وكأنما كان القصد من وراء ترجيعها ملء الفراغ الذي يحدثه طول الجمل اللحنية نفسها، أو تعبير عن التحرر من قيد الأشعار الموزونة والتي تتحكم بحورها وتفعيلاتها في اللحن وتفرض في العادة نهايته نهاية كلمات البيت المنظوم ثم تحولت إلى تقليد متبع»(3). وتشير الدراسات والأبحاث إلى أن هناك مميزات مشتركة بين الموسيقى الأندلسية، وصلات تربطها ببعض أصول نظيرتها اليونانية في العصور القديمة، وذلك أن لكليهما مقامته ونغمته، واستعمالهما السلم الطبيعي وغيرها من المميزات اللحنية والصوتية.

مظاهر تطوير الموسيقى الأندلسية

من مظاهر تطوير الموسيقى الأندلسية في المغرب لجوء بعض الأجواق إلى آلات النفخ الهوائية المتداولة في الموسيقى الغربية كالسكسفون والكلارنيت والترومبيت بالإضافة إلى آلة البيانو.. وذلك حتى تتكيف مع روح العصر وتتلاءم الذوق السائد لكل عصر. كما عمدت بعض الأجواق المغربية إلى إشراك العنصر النسوي في الغناء، وإن امتنعت أجواق أخرى عن ذلك. وفيما يخص التأليف في هذا الميدان وجه المؤلفون المتأخرون اهتمامهم إلى ثلاثة أنواع من التأليف وهي: تلحين البراول، واستكمال الأدراج، وتعمير التواشيح.

والبراول (مفرد برولة) ظهر هذا المصطلح بعد هجرة الأندلسيين إلى المغرب في نهاية القرن التاسع، حيث تم توظيف اللهجة المغربية العامية في أسلوب نظم الزجل والموشحات في الموسيقى الأندلسية تحت اسم مبتكر هو «البراول» حتى ترضي ميلا طبيعيا لدى المغاربة إلى نظم الصنعات في أسلوب ملحن يحاكي الزجل الأندلسي.

ومن الرواد الذين ألفوا في هذا الميدان:

الحاج إدريس بن جلون رئيس جمعية هواة الموسيقى الأندلسية المغربية والمتوفى عام 1983، والذي ألف صنعتين على مقام النهاوند.

عبداللطيف بن منصور الذي لحن صنعات من الكامل ضمنها أدراج نوبات الأصبهان، وصدر الذيل، والحصار.

محمد الجعيدي الذي أخرج قائم ونصف المشرقي.

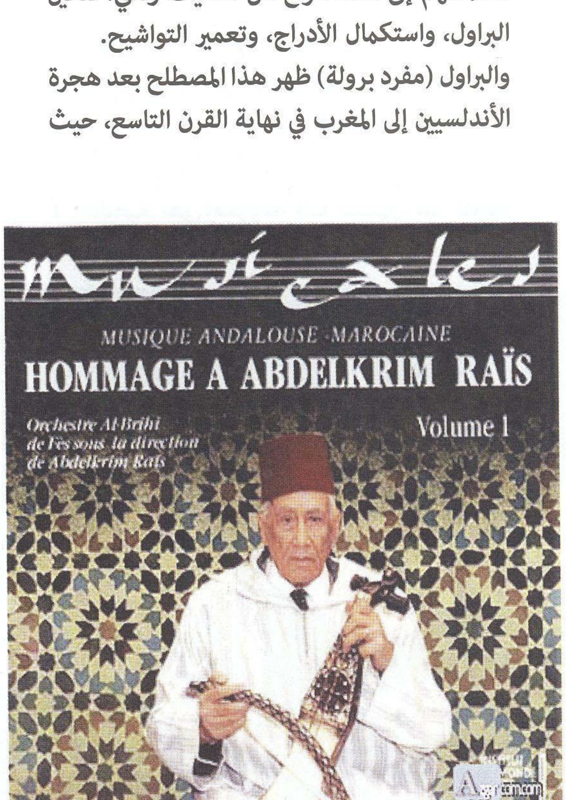
مولاي العربي الوزاني الذي وضع سبع صنعات ضمنها ميزانا جديدا أسماه «قائم ونصف النهاوند».

يشير الباحث المغربي عبدالعزيز بن عبدالجليل إلى أن الموشحات الموسيقية الحديثة التي نظمها بعض الملحنين في المغرب صنعت ولاتزال تصنع على منوال ما يسمى «الموشحات الأندلسية» المنتشرة في المشرق العربي، ومن ثم جاءت تقليدا مكشوفا من أعمال درويش، وسلامة حجازي وغيرهما، وهو تقليد يعكس بجلاء الملامح الفنية للموشحات الشرقية ومن أبرزها التزام السلم الشرقي المتضمن ثلاثة أرباع النغمة، وبالتالي تمثل وجها آخر من التراث الأندلسي. وإن كان بعض رجال الموسيقى الأندلسية في المغرب يرفضون هذه القرابة والاشتراك التراثي.

تتكون المادة النظمية للموسيقى الأندلسية من الشعر والموشحات والأزجال والدوبيت والقوما، إلى جانب الإضافات اللحنية الإيقاعية المحلية، وما تم استعارته من نصوص وألحان مشرقية أضفت على هذا التراث تلاقح ثقافات متنوعة. وتعتبر النوبة أهم قالب في الموسيقى الأندلسية. وهي «في اللغة النيابة وقد استعملت دلالة على الدورة المعينة بحيث نقول (جاءت نوبتك) لمن جاء دوره، ويذكر كتاب الأغاني أن هناك جماعة من الموسيقيين تعرف باسم النوبة، ويعلل ذلك الأستاذ» هـ.ج. فارمر المستشرق الاسكتلندي في كتابه «تاريخ الموسيقى العربية» المترجم للعربية، والمنشور بمصر ضمن مجموعة الألف كتاب رقم(7) بإمكانية قيامهم بالحفلات في نوبات معينة في اليوم، أو بكونهم يتناوبون في العزف. وفي عصرنا الحالي لا تستعمل هذه الكلمة إلا في بلدان المغرب العربي كاصطلاح»(4).

مفهوم النوبة

والنوبة، في الاصطلاح الموسيقي، هي مجموعة من معزوفات ومقطوعات غنائية تتوالى حسب نظام معين ومعروف، وكل نوبة تحمل اسم المقام



الذي بنيت عليه، ويبلغ عدد النوبات المستعملة في الموسيقى الأندلسية بالمغرب إحدى عشرة نوبة وهي: رمل الماية، والأصبهان، والماية، ورصد الذيل، والاستهلال، والرصد، وغريبة الحسين، والحجاز الكبير، والحجاز المشرقي، وعراق العجم، والعشاق. وفي الأصل كان عدد النوبات 24 نوبة بعدد ساعات اليوم حيث توافق كل نوبة ساعة معينة، ولا تغنى إلا في الساعة الموافقة لها. وبهذا تكون 13 نوبة قد ضاعت عبر الزمن من بينها: الزوركند، والحجاز المتوسط، والحجاز الصغير، والغريبة المحررة، وعراق العرب.

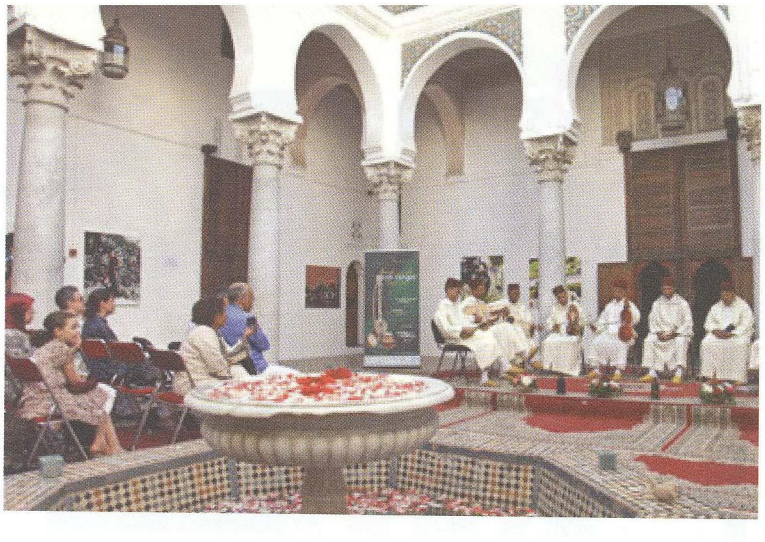
والنوبة هي قسم ضخم من ديوان يجمع مئات الأشعار، وتسمى القطع الشعرية التي تتألف منها النوبات بالصنايع، وهي عبارة عن موشحات أو «أزجال» أو «براول» وتتكون من بيتين إلى سبعة أبيات، تتكرر داخلها بألحان مختلفة. وتنقسم بدورها إلى تقسيمات أقل حجما تسمى ميازين (مفردها ميزان). والميزان هو الإيقاع المتبع خلال الحصة الموسيقية، ويطلق على الإيقاع وعلى مجموعة الصنائع الملحنة عليه.

تنقسم النوبة إلى خمسة ميازين وهي: البسيط، والبطايحي، والقائم ونصف، والقدام والدرج. ويمكن أن نجد ميزان الدرج مثلا في نوبة العشاق، كما يمكن أن نجده في نوبة الاستهلال، أو في أي نوبة أخرى. وبهذا فإن الموسيقى الأندلسية في المغرب تنقسم إلى 55 ميزانا أضيف إليها ميزان جديد سمي بميزان قدام بواكر الماية، يقابل النوبة الأندلسية (الوصلة) في المشرق، وتمثل نظاما خاصا في تتابع المقطوعات الغنائية الموسيقية. وعندما وفدت الموسيقى الأندلسية إلى المغرب كانت عبارة عن نوبات آلية، ولم تكن قد انتظمت بعد في منظوم الكلام سواء كان شعرا فصيحا، أو مقطوعات زجلية أو موشحة.

والموشح جنس أدبي ينتمي إلى الشعر العربي الغنائي «والموشح كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام. وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع. فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات»(5).

تتكون الموشحات في أغلبها من خمسة أبيات حدا أدنى، ومنها ما يصل إلى الأبيات السبعة حرصا على اكتمال المعنى والتئام الصورة الشعرية، غير أن هناك من الموشحات ما يتألف من أربعة أبيات، وتختم بأبيات توافرت فيها جميع خواص الخرجة (الخرجة هي القواعد الفنية التي عرفها الموشح منذ عهد ازدهار أشبيلية وطليطلة وهي استخدام عبارات باللغة العامية والأعجمية).

واستعملت كلمة «النوبة» بداية النهضة الموسيقية العربية بالمشرق، فانتقلت مع الفاتحين ورجال الموسيقى الذين نزحوا عبر الزمن إلى بلاد الأندلس. وعرف هذا المصطلح عدة تغييرات قبل أن يستقر على معان قارة، ويمكن إجمال هذه التغيرات في ثلاثة أطوار(6).



يبلغ عدد النوبات المستعملة في الموسيقى الأندلسية 11 نوبة

الطور الأول: بداية كانت النوبة تعني الدور ينتاب مجموعة موسيقية من بين أدوار المجموعة الباقية التي يشملها النشاط الموسيقي في مناسبة ما.

الطور الثاني: أصبحت تدل على جزء أو مقطع من الصوت الذي يرادف معناه الأغنية الموسيقية حسب الاستعمال المشرقي، أي أنها تناسب مفهوم الحركة الموسيقية باعتبارها جزءا من المعزوفة الموسيقية السيمفونية.

الطور الثالث: تطور مفهوم النوبة وصارت تدل على إنتاج موسيقي كامل له مقوماته اللحنية والإيقاعية، واكتسبت مفهومها العلمي، وحسب الباحثين تم إدراج المصطلح ضمن قاموس المصطلحات الموسيقية بعد انتقال زرياب من بغداد إلى الأندلس.

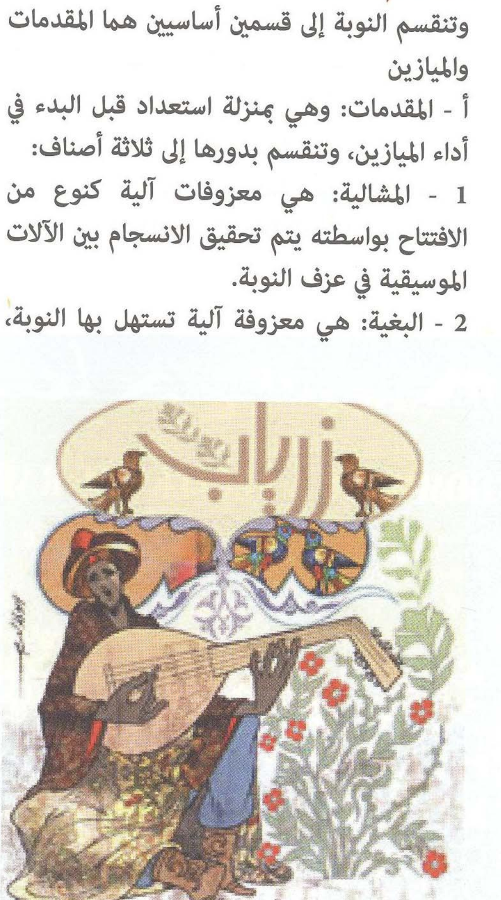
أقسام النوبة

وتنقسم النوبة إلى قسمين أساسيين هما المقدمات والميازين

أ - المقدمات: وهي بمنزلة استعداد قبل البدء في أداء الميازين، وتنقسم بدورها إلى ثلاثة أصناف:

1 - المشالية: هي معزوفات آلية كنوع من الافتتاح بواسطته يتم تحقيق الانسجام بين الآلات الموسيقية في عزف النوبة.

2 - البغية: هي معزوفة آلية تستهل بها النوبة، وتتألف من فواصل النوبة التي تقدم لها.



3 - التوشية: معزوفة آلية موقعة يسير إيقاعها في الغالب وفق ميزان البسيط.

ب - الميازين: تحتوي النوبة بعد المقدمات الآلية على خمسة أقسام يسمى الواحد منها ميزانا، وهي كالتالي: البسيط، والقائم ونصف، والبطايحي، والقدام، والدرج. ويذهب الباحثون إلى أن أهل المغرب أضافوا الميزان الخامس (الدرج)، والذي يخلو منه الغرناطي بالجزائر والمالوف بتونس(7).

يضم الميزان مجموعة من الصنعات تنقسم بدورها إلى ثلاثة أقسام تسمى حركات الميزان وهي التصدرة، والقنطرة،، والانصراف، «ويتم الانتقال من حركة إلى أخرى بكيفية تدريجية، ولذلك فإن الصنعات الأولى من التصدرة تؤدي ببطء كبير بالنسبة للصنعات التي تليها في الميزان، وهكذا تتضاعف السرعة شيئا فشيئا، وكلما اقتربنا من الانصراف احتدت السرعة لتبلغ منتهاها عند نهاية الميزان»(8). فالتصدرة تقوم على حركة بطيئة، والقنطرة هي صنعات انتقالية تتدرج من البطء إلى السرعة، أما الانصراف فهو مجموعة من الصنعات التي تأتي بعد القنطرة تُؤدى بشكل حثيث وتتضاعف سرعتها كلما اقترب العزف من نهايته.

ويذهب الباحث عبدالعزيز بن عبدالجليل إلى أن تعاقب الصنعات على هذا النمط المرسوم ليس وليد مصادفة، لكنه وجه من وجوه التعامل الذي حصل بين الموسيقى الأندلسية، وموسيقى الشعوب الأوروبية عموما وشعوب الجزيرة الإيبيرية خصوصا. نظرا إلى الشبه الكبير بين حركات السوناتة للكمان في القرن 17 على يد روادها أمثال كوريلي، وفيفاندي الإيطاليين ولوكلير الفرنسي، وبين صنعات الميزان. وإن ازدهار النوبة بالأندلس طبعت الموسيقى الأوروبية عن طريق المدارس الأولى بمؤثرات ظهرت في بناء السوناتة التي جددت القالب الكلاسيكي للأشكال الموسيقية الغربية.

الصنعة

الصنعة هي الوحدة الأساسية للميزان وتتكون من بيتين على الأقل، وسبعة أبيات على الأكثر، وتسمى بعدد أبياتها، فالصنعة التي تتكون من بيتين هي صنعة ثنائية.. وكل صنعة لا تتجاوز لحنين موسيقيين يخضعان لطبع النوبة، أو لطبع الصنعة الملحقة بها. وندرج هنا مثال صنعة البيات من بسيط رمل الماية:

شد الحمول واعزم
يا حادي الركبان
من قبل أن تندم
يا أيها الإنسان

أما ترى زمزم
وكعبة الرحمان
فدفد في ذي الفقار
واطوها بالقرب محمد العربي

الإضافات

الإضافات هي الإنشادات أو التقاسيم التي يقوم بأدائها بعض أعضاء الجوق من دون غيرهم، وهي تكمل النوبة لكن لا تدخل في صلب الميزان. وتأتي الإضافات للترويح عن المستمعين في تعاقب الغناء الجماعي، وإعطاء فرصة الاستراحة لأعضاء الجوق، ورغبة في اختصار الميزان، أو الخروج منه إلى ميزان آخر.

الإنشاد في الموسيقى الأندلسية

الإنشاد هو فقرة غنائية يؤديها منشد منفرد على بيت أو بيتين من الشعر الفصيح، ويصعب تحديد فترة ظهوره في هذا الفن الأندلسي، وهو أربعة أنواع(9).

1 - إنشاد الطبع: وهو عبارة عن غناء بيتين من الشعر الفصيح يؤديها المنشد منفردا على لحن موسيقي ثابت محفوظ وعار من كل إيقاع منتظم، ولا يجوز له أن يتصرف في اللحن بزيادة أو نقصان، ومثال ذلك طبع غريبة الحسين:

رعى الله منشدا جاء بغريبة
علينا ونحن في مقام معظم
وأنس من كان الغرام بقلبه
فجاء على قصد الحبيب المحكم

2 - إنشاد الطبع: إن عدد إنشادات الطبوع قديما كانت كعدد النوبات، غير أن بعضها تعرض للضياع، والبعض منها أدمج في النوبات الإحدى عشر، ومثال طبع عراق العجم:

ألا قم وعل بالترنم سيدي
وأطرب وأنشدني عراق بني العجم
وبادر واروني كؤوس بنت الكرم
فجيش الدجى ولى عن الفجر وانهزم

3 - إنشاد الموال: عرف الموال قديما بالمواليا، وهو أحد الفنون الشعرية السبعة: القريض، والموشح، والدوبيت، والكان كان، والقوما، والزجل، والمواليا. وقد نسب ابتكار المواليا إلى جارية ندبت البرامكة بعد أن أوقع بهم بنو العباس ثم انتقل إلى سائر الجزيرة العربية وبلاد مصر(10). وانتقل الموال من المشرق إلى المغرب، وامتد إلى باقي الفنون الموسيقية المغربية، وهو في الموسيقى الأندلسية إنشاد بيتين أو ثلاثة من الشعر الفصيح من طرف المنشد على طبع النوبة، أو الطبوع المدمجة فيها، وعلى لحن موسيقي حر ومقيد من حيث الوزن والإيقاع.

4 - إنشاد التغاطي والكراسي: التغطية



بوستر مهرجان فاس للموسيقى الأندلسية

هي اللحن في الصنعة الخماسية، ويشغل عادة صدر بيتها الرابع.

والكراسي هي اللحن الثاني من الصنعة السباعية التي يشغل بيتها السادس، على أن يتم إنشاد التغطية والكراسي من طرف أحد المنشدين ويجيبه احد العازفين مرددا اللحن الذي غناه المنشد.

النظم في الموسيقى الأندلسية

يعتبر كناش محمد بن الحسين الحايك الذي جمع فيه ما تفرق بين الحفظة، وما كتبه الهواة والمحترفون، وهو المرجع الأكبر لكل الراغبين في حفظ أشعار النوبات الأندلسية. بيد أن تداول المرجع واستنساخه بين الحين والآخر، وتعدد نسخه أدى إلى وقوع تغييرات على مستوى النصوص الشعرية، وترتيب أبياتها ونوباتها «ومع ذلك فإن النسخ التي أمكن الوقوف عليها حتى اليوم لا تتجاوز في أحسن الأحوال السبع ومن بينها كناش محمد الحسين الحايك التطواني الأندلسي، طبعة مصورة عن نسخة خطية كان الفراغ من نسخها يوم الجمعة المباركة 15 شوال عام 1325هـ»(11). ويصعب كثيرا معرفة مصادر هذه الأشعار من التراث الأندلسي، كما يصعب تحديد هوية الشعراء الذين نظموها، وإن كان الباحثون يرجحون أن يكون الموسيقيون أنفسهم نظموا هذه الأشعار ولحنوها. ويبلغ عدد الشعراء «المحددة أسماؤهم ما مجموعه 81 شاعرا، وهذا عدد ضئيل بالنسبة إلى ضخامة حجم المقطوعات الشعرية التي يتضمنها كناش الحايك. ونسب إلى هؤلاء الشعراء ما يناهز ثلاثين مقطوعة تحتل الأشعار الموزونة من بينها ما يتجاوز نصف هذا العدد»(12).

ويمكن تقسيم هؤلاء الشعراء إلى مجموعتين هما المغاربة والأندلسيون ثم المشارقة يبلغ عدد المجموعة الأولى 48 ناظما، على رأسهم أبو الحسن السشتري، ومحمد الحراق، وابن الفارض، وابن الخطيب، والمعتمد بن عباد، وابن العريف أحمد الصنهاجي.

تتنوع المواضيع التي يتطرق إليها شعر الصنعات في النوبات الأندلسية كوصف الطبيعة، والليل والفجر وإشراقة الصباح، ووصف الشمس في كل تجلياتها من الصباح حتى المساء، والغزل والمديح النبوي، ومدح الملوك والأمراء. ومن الملاحظ أن أشعار الموسيقى الأندلسية لا تتطرق إلى الفخر والهجاء، ولا تثير القضايا الإنسانية وهموم الحياة اليومية. وندرج بيتين وردا في درج الماية وهما مطلع قصيدة لأبي نواس عرض فيها برفيق طفولته إبراهيم النظام عندما دعاه إلى اعتناق مذهب الاعتزال وهجر شرب الخمر والبيتان هما:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء
وداوني بالتي كانت هي الداء
صهباء لا تنزل الأحزان ساحتها
لو مسها حجر مسته سراء

ومن أمثلة اقتطاع الموسيقى الأندلسية من التراث المشرقي صنعة مشغولة في قائم ونصف الاستهلال تقوم على بيتين أخذا من قصيدة لأبي الطيب المتنبي تتكون من 43 بيتا في مدح القاضي أبي الفضل أحمد بن عبدالله الأنطاكي، أول البيتين مطلع القصيدة وثانيهما هو البيت 39 من القصيدة:

لكِ يا منازل في القلوب منازل
أقفرتِ أنتِ وهن منك أواهل
وإذا أتتك مذمتي من ناقص
فهي الشهادة لي بأني كامل

الهوامش:

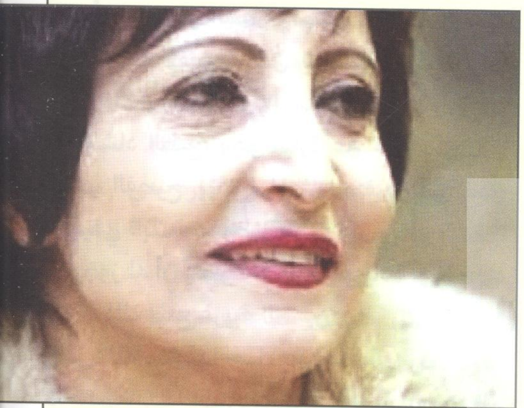
1 - نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب - المقري - تحقيق إحسان عباس. الجزء الثالث - ص 120.
2 - «تقدم العرب في العلوم والصناعات وأستاذيتهم لأوروبا» عبدالله الجراري - دار الفكر العربي - 1961.
3 - «الموسيقى الأندلسية المغربية» - عبدالعزيز بن عبدالجليل - عالم المعرفة العدد 129 عام 1988.
4 - الموسيقى العربية في مسيرتها المتواصلة، «صالح المهدي» دار الشرق العربي، دمشق 2003.
5 - ديوان الموشحات الفاطمية والأيوبية - أحمد محمد عطا - ط 1 - مكتبة الآداب القاهرة (2001).
6 - «الموسيقى الأندلسية المغربية» عبدالعزيز بن عبدالجليل - عالم المعرفة عدد 129 عام 1988.
7 - المصدر السابق 55.
8 - المصدر السابق ص 88.
9 - المصدر السابق ص 108.
10 - المصدر السابق ص 125.
11 - المصدر السابق ص 134.
12 - المصدر السابق ص 136.



يرتدي أعضاء الفرقة الزي التقليدي
(جلباب أبيض وطربوش أحمر)

رأت أن المسرح العربي لايزال خارج التاريخ

مجد القصص: لا أستطيع أن أقدم نصًّا بعيدًا عن نبض الشارع



مجد القصص. لم يكن صعبا على محادثها أن يميز فيها، سريعا، بعض ما تتميز به: شعرها القصير وقامة تبدو قليلة، لكن ما بدا يميزها أكثر هو شعور بالاختناق والعصبية والتوتر، كأنما حشرت بين جدران ضيقة وتريد الانطلاق، كان هاجسها المسرحي هناك، فهي تريد وترغب وتتطلع وتحلم وترى... وإن كانت الطرق تبدو غائمة والوسائل محدودة وبين الرغبة وما يحققها مسافة شاسعة.

يقول الناقد الدكتور فيصل دراج عن مجد: لا يتعرف الإنسان بما أنجز، إنما يتعرف بالحلم الذي ينظر إليه. بدأت هذه الإنسانة البسيطة الصادقة بحلم، سقط عليها ذات مرة، وآمنت به وزاملته، ناظرة إلى هؤلاء الذين جعلوا من أحلامهم حقيقة تعاش، من دون صعوبات متجددة. ولأن في الحلم ما يشوب الحلم، لاتزال مجد القصص تمشي مع حلمها، متحصنة بعزيمة نبيلة، وناظرة إلى كل هؤلاء الذين لا يميلون إلى التلقين. ولقد كان لنا معها الحوار التالي:

معاوية موسى
صحافي - الأردن

هناك من يرى أن الجمهور العربي مازال حتى اليوم سلبيا إزاء مسرحه، خاصة إذا ما قورن بالمسرح العالمي، أين نحن من هذا القول؟

مما لا شك فيه أن هناك صحة في هذا القول، فبشكل عام المسرح في أوروبا والغرب أصبح حاجة اجتماعية؛ لذلك ترى على سبيل المثال في لندن أن الجمهور يحجز قبل سنة لحضور المسرحيات، أما نحن في العالم العربي فلم يتحول المسرح لغاية الآن إلى حاجة اجتماعية؛ لذلك نرى هذا الموقف السلبي، ولكن هناك جهودا فردية في العالم العربي استطاعت أن تغير هذا الموقف السلبي للجمهور؛ ففي تونس قبل الثورة كنت ترى الجمهور العادي يشتري التذاكر ويتدافع على المسارح؛ لأن المسرح عندهم مدعوم، إضافة إلى أن هناك أسماء مخرجين استطاعوا أن يؤسسوا قيمة فكرية وجمالية ما جعل الجمهور التونسي يحرص على متابعتهم، أما هنا في الأردن فأستطيع أن أدعي أنني المخرجة الوحيدة التي تملك جمهورا طوال مدة أيام العرض الدائمة، وهذا يعود إلى ثقة الجمهور بالمنتج الذي أقدمه على الصعيدين الفكري والجمالي، ولكن هذا ليس كافيا، فالحراك الفردي لن يؤدي إلى إحداث تراكم وفرق، بل العمل المؤسساتي الموجه من المؤسسات الرسمية والخاصة، إضافة إلى الجهود الفردية، هي التي ستغير اتجاه الجمهور.

المسرح العربي وعلى مدى سنوات طويلة مضت لم يفلح في تأسيس حالة مؤثرة في وعي ووجدان الناس، بهدف حثهم وتحريضهم نحو الفعل لا نحو التخاذل والنكوص، ولم يكن هناك مسرح تنويري وتوعوي، واكتفينا بإقامة احتفالات مسرحية مهرجانية لها أهداف شكلانية وليست جوهرية، ولا يمكن أن تكون مؤثرة أو أن تتواصل مع الجماهير، اليوم وفي ظل التغيرات التي يشهدها العالم العربي، هل استطاع المسرح أن يستعيد بريقه ومكانته في وجدان هذه الجماهير، أم أنه مازال يراوح في المكان نفسه؟

هذا الكلام ليس دقيقا؛ ففي الستينيات والسبعينيات كان المسرح في العالم العربي مسرحا محرضا ومؤثرا في وجدان الناس، غير أن الازمات السياسية التي تعرضت لها المنطقة، خاصة بعد انهيار الاتحاد السوفييتي، جعلت كثيرين من العاملين في المسرح يتجهون نحو المسرح كمصدر رزق، وكانوا يلعبون على استثارة الرغبات، سواء الجنسية أو السياسية المحنطة، مما أفقد المسرح دوره في أن يكون مسرحا تنويريا وتوعويا، ولكن كما قلت سابقا هناك استثناءات؛ فقد كانت هذه النخبة تعمل، ولكن لم يكن يلقى عليهم الضوء، وكانوا يعتبرون في ذلك الوقت أنهم يغنون خارج السرب، لكن الاعتقاد الآن أنه وبعد الثورات في العالم العربي سيستعيد هؤلاء مصدر الصدارة،

وسيلتحق بهم الآخرون إذا ما أرادوا الاستمرار في مهنة المسرح، ولكن ذلك يحتاج بعض الوقت، وعندها سنرى تغيرا جذريا، وسيستعيد المسرح بريقه في وجدان الناس، على سبيل المثال عندما قدمت عملي «أبيض وأسود» 2006 عن غزة والعراق ولبنان كان هناك جمهور يدافع عني، وعندما كنت أعرض هذا العمل في مصر في المهرجان الدولي، كان يقال لي غيري أفكارك بشكل تقبله لجنة التحكيم الغربية عندها ستنالين جائزة، وكنت أصر على أن هذا هو فكري ولن أتنازل عنه، ومشاركتي كانت دائما لتوصيل هذا الفكر إلى أكبر شريحة ممكنة من الجمهور.

ما تقييمك للمستوى الذي وصل إليه المسرح العربي عامة والأردني خاصة، نصا وإخراجا وتمثيلا؟

لا بد من الإشارة إلى أن المسرح العربي خارج التاريخ، من حيث الشكل، أما المضامين النبيلة فهي موجودة في كثير من المسارح والفرق، ولكن أعود وأقول إنه لا يمكن التعميم، ففي تونس هناك أربعة إلى ستة مخرجين يقدمون أعمالا مسرحية تتجاوز ما يقدم بالمسارح العالمية، والسبب هو الانفتاح على الغرب والاطلاع على آخر ما وصل إليه التنظير والممارسة في المسرح، أما في الأردن فالحال كما هي بالعالم العربي، فنحن أيضا خارج التاريخ من حيث الشكل، باستثناءات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، والسبب أن مخرجينا لا يطورون أدواتهم وغير مطلعين على ما يحدث في الغرب وآسيا، وهذا يؤدي إلى تكلس الشكل مع بقاء بعض المضامين الجيدة، إلا أن استمرار المسرح يعتمد على تطوير الأدوات، ويعتمد على تقديم السحر على الخشبة، فإذا ما غاب تتحول الأعمال إلى أعمال خطابية يشعر المتلقي فيها بالملل؛ مما يؤدي إلى عزوف الجمهور عن المتابعة.

في معظم الأعمال التي قدمتها مجد القصص للمسرح نلاحظ تركيزا عاليا على فكرة الاغتراب الإنساني والتهميش، ما الرسالة المحددة التي أردت إيصالها هنا؟

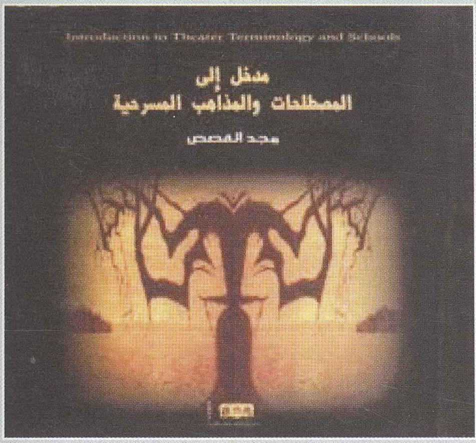
نعم، إن المسرح الذي أقدمه سواء عندما كنت ممثلة ومنتجة أو عندما أصبحت مخرجة ومنتجة هو مسرح له خصوصيته، فبداية أنا لا استطيع أن أقدم نصا بعيدا عن نبض الشارع، ومن ثم فإن هناك مضامين ملحة تجدها في كثير من الأعمال، ففكرة الحرية هي دائما موجودة في معظم ما طرحته على خشبة المسرح، وفي مجالاتها المتعددة: الحرية الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، كأن أعمالي تشبه المتواليات في الفن التشكيلي، كل مسرحية جديدة تكمل ما قبلها لأن عملا واحدا

إن المسرح الذي أقدمه سواء عندما كنت ممثلة أو عندما أصبحت مخرجة ومنتجة هو مسرح له خصوصيته

لا يكفي ليغطي كم القمع والانتهاك الذي حدث للإنسان على هذا الكوكب، رجلا كان أو امرأة.

هل أنتِ مع حصرية الأدوار لطاقم العمل المسرحي؟ فنحن نعيش زمن احتكار الفنان وحصريته ضمن معطيات لا يمكن حصرها.

لا طبعا أنا لست مع حصرية الأدوار أو الاحتكار، ولكننا في فرقة المسرح الحديث لدينا قاعدة بأن الأولوية تكون لأعضاء الفرقة، ولكنني لم ألتزم تماما في هذه المقولة، فالمشاهد دائما يرى أعضاء من الفرقة، إضافة إلى الانفتاح على الفرق الأخرى والمواهب الجديدة حتى أوسع الدائرة، ويصل الفن المحترم المنهج إلى أكبر شريحة من الفنانين.



إلى أي مدى يستطيع المسرح الأردني بوضعه الراهن أن يعكس هموم وآمال المواطن والمجتمع؟ وهل يجد المجتمع في مسرحه متنفسا له؟ بمعنى هل يؤدي المسرح الراهن دوره المطلوب؟

أنا لن أتكلم عن تجارب الآخرين، بل سأتكلم عن تجربتي الخاصة، والسبب هو عدم انقطاعي عن المسرح منذ بداياتي، فلقد مثلت وأخرجت ما يزيد على ستين عملا مسرحيا على مدار ستة وثلاثين عاما، ولم أعرض يوما من دون جمهور، سواء كانت مدة العرض خمسة أيام أو أسبوعين أو شهرا، وهذا يدل على أن الجمهور يلقى في المضامين التي أختارها ما يعبر عنه، فأنا لم أقدم أي تنازل مقابل المال، وبقيت قضايا أمتي العربية والإسلامية والقضايا القومية وفضاء الحرية شغلي الشاغل، ودائما هناك من يريد أن يسمع ويرى فيما أقدم متنفسا له، وأنا اعتبر أن مسرحي يحرك الساكن وجريء ويناقش القضايا الأكثر سخونة في جميع المستويات الاجتماعية والسياسة... إلخ.

الواقع الإنساني هو واقع غريب بطبيعته، إذا صح هذا القول، كيف تُفهم الفنتازيا كنص مكتوب وكرؤية مسرحية (إخراجية) خاصة في مسرح ما بعد الحداثة. وفي إطار الأعمال الصعبة التي نفذتها وأخرجتها مجد القصص ضمن ما يعرف بالمسرح القائم على فيزيائية الجسد؟

إن أعمالي المسرحية التي أخرجتها بعد تخرجي في انجلترا اختلفت تماما عن الأعمال التي أخرجتها قبل حصولي على درجة الماجستير في مسرح فيزياء الجسد، بداية إن مسرح فيزياء الجسد هو علم جديد بالعالم يقوم على المزج بين نوعين من الفنون: ما بعد الحداثة في المسرح ممزوجا بما بعد الحداثة في الرقص، ومسرح فيزياء الجسد هو مسرح يعتمد على التجريب، ويمكن التنظير له على أنه ضمن فضاءات المسرح التجريبي؛ فهناك في لغة الجسد الإنساني من رصد 10 ملايين حركة يقوم بها الإنسان، فكيف لمسرح يعتمد على جسد الممثل لتوصيل الفكرة أن ينضب ونحن نعرف ونعي أنه لن يتاح لأي مخرج في حياة واحدة أن يقوم بمسرحة كل هذه الحركات؟ لذا هو منطقة بحث واشتغال لأي عامل في هذا المسرح، ونحن نعرف أن المسرح من دون تجريب سينقرض، إضافة إلى ذلك فإن مسرح فيزياء الجسد يمكن التنظير له على أنه مسرح صورة، فهناك صورة لهذا الجسد متنوعة وملونة، إضافة إلى علاقة هذا الجسد بالفضاء المسرحي، وعلاقة هذا الجسد بكتل الديكور والإكسسوار الموجود على خشبة المسرح، وهذه الصور تخلق عند المتلقي حالة من التفكير العميق، وتحثه على نوع جديد من التلقي، فأنا في أعمالي أحرص تماما على أن يكون الجمهور مشاركا في العملية الإبداعية، هو يربط المشاهد بعضها ببعض، ويربط الصور طبعا كل وفق خلفيته الثقافية والفكرية، ولا أقوم بالتلقين، لأن زمن التلقين قد انتهى، ويجب أن يصبح المشاهد مشاهدا إيجابيا وتفاعليا ومشاركا في الفعل الإبداعي على خشبة المسرح.

كثيرون هم الذين هجروا المسرح، هل بات المسرح خسارة على صاحبه؟

نعم كثيرون هم من هجروا المسرح، إما إلى التلفزيون وإما إلى مهنة أخرى، نعم المسرح على المدى القصير خسارة على صاحبه، ولكن على المدى الطويل لمن يصمد فإنه يعطي شهرة تمتد جذورها في الأرض كشجرة الزيتون من الصعب اقتلاعها، إضافة إلى اكتساب احترام الناس، هذا الاحترام الذي لا يمكن تصنيعه وشراؤه بالمال. أنا كمنتجة لأعمالي إذا ما أردت حساب خسارتي المالية في السنوات الست والثلاثين الماضية فقد وصلت إلى 170 ألف دينار أردني، دفعتها من جيبي الخاص، ولكني لا أحسب المسائل هكذا، فأنا اعتبر أن المسرح يستحق التضحية، وأن المساهمة في عملية التغيير الاجتماعي تحتاج إلى تضحية أيضا، وأن فضاء الحرية المتاح بالمسرح وغير المتاح بالقنوات الفضائية يجعله منبرا للوصول إلى شرائح المجتمع المختلفة بشكل سريع ومباشر، ولذلك تأثيره أقوى من أي فن آخر، نعم يستحق التضحية، وذلك على الرغم من أحلامي التي لا تنتهي بأن تأخذ المؤسسات الرسمية دورها في دعم المسرح وعدم الاكتفاء بالفتات الذي ترميه لنا، فنحن بحاجة إلى دعم سنوي كفرق مرخصة، إضافة إلى دعم القطاع الخاص حتى نستمر.

تتعاقب على خشبة المسرح أجيال متعاقبة من الممثلين والمخرجين والمؤلفين، ما توجيهك بحكم تجربتك الطويلة في المسرح للجيل الحالي الذي يقف اليوم على خشبة المسرح؟

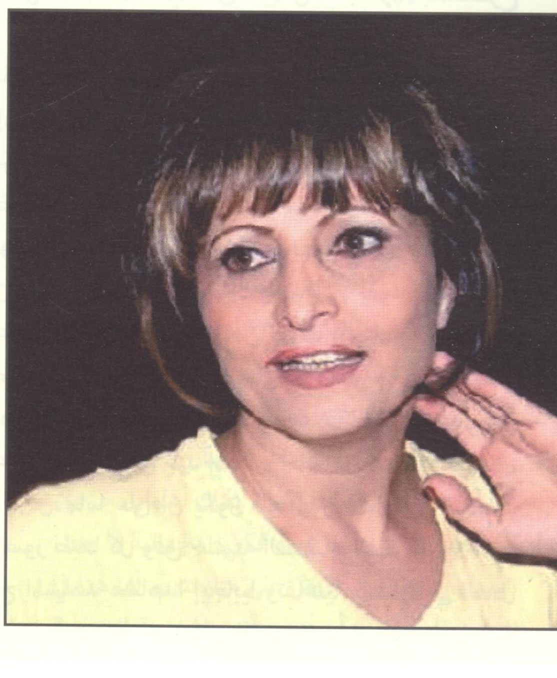
أقول للممثلين عليكم بتثقيف أنفسكم، وعليكم بتطوير أدواتكم بشكل دائم، فأنتم مثل الآلة الموسيقية إذا أهملت تصدأ وتصبح لا قيمة لها، ويكون ذلك التطوير باستغلال أي دورة أو ورشة متاحة، أو استكمال التعليم العالي، أو إذا سنحت الفرصة لحضور دورات في الخارج أو في الداخل، المطلوب عدم التقاعس عن ذلك، وإذا لم يفعلوا فسيظهر جيل أكثر تطورا، وسيتم نسيانكم مع الأيام، وأيضا أقول للممثلين لا تجعل الشهرة السريعة هدفك، فعليك أن تتعب وتسهر الليالي وتتسلح حتى تصل إلى شهرة حقيقية وليست سريعة كالشهب، أنا أريدكم نجوما وليس شهبا تنزل وتخفت بسرعة. أما للكتاب فأقول لهم آن الأوان للتخلي عن التعنت على نصوصكم الأدبية وعدم الحذف منها لصالح خشبة المسرح؛ فلن يحدث تجديد من دون ورش خاصة مشتركة بين المخرجين والكتاب لنصل إلى نصوص صالحة لخشبة المسرح وليس فقط للقراءة الأدبية، أما المخرجون فأقول لهم نحن كالأطباء إذا لم نطلع على كل جديد يحدث في العالم فسنصبح خارج التاريخ؛ علينا المتابعة الحثيثة، وعلينا أن نثقف أنفسنا، ونطور أدواتنا حتى يبقى المسرح متألقا ويقوم بدوره التنموي والتعبوي والترفيهي.

بعد تقديمك أعمالا كثيرة ومميزة للمسرح، ما العمل الأقرب وجدانيا إلى مجد القصص، وكيف تقيمين تجربتك مع فرقة المسرح الحديث؟

لا يوجد عمل أقرب من الآخر فجميعها قطعة مني، ولكن ربما يكون «بلا عنوان عن القدس» له خصوصية؛ لأن الله أتاح لي فرصة أن أتكلم ويكون لي دور من خلال المسرح، أن أدعو إلى أن القدس كانت وستبقى عربية، وأن مسؤولية تحريرها ليست ملقاة فقط على الفلسطينيين، بل على كل الأمة العربية والإسلامية.

أما عن تجربتي مع فرقة المسرح الحديث فأنا اختار الأعضاء الشباب، وأعمل معهم، وأحضر مدربين من الأردن وخارج الأردن لتدريبهم وإطلاعهم على تجارب العالم، أعتقد أن أولادي كما أصفهم أصبحوا في صفوف المحترفين العليا، وأنا فخورة بهم، ومازالت أبوابنا مفتوحة لكل ذي صاحب موهبة، فهي باختصار مدرسة حداثية بكل معنى الكلمة.

> في الإخراج تحديداً هناك ثلاثة أنواع من المخرجين: مخرج ناقل ومخرج مفسر ومخرج خلاق



ما يُلاحظ في العمل المسرحي، كما في الدراما التلفزيونية والسينما والأغنية، هو تداخل التخصصات الفنية. فالفنان المسرحي يكون حينا ممثلا، وحينا مؤلفا أو مخرجا أو معدا، لماذا هذا التداخل؟ أتؤمنين بالتخصص الفني؟

أنا أؤمن بالتخصص، ولكن في الإخراج تحديدا هناك ثلاثة أنواع من المخرجين، مخرج ناقل ومخرج مفسر ومخرج خلاق، في الحالتين الأولى والثانية لا يستطيع المخرج إلا أن يتعاون مع كاتب أو معد أو مصمم سينوغرافيا... إلخ، أما في حالة المخرج الخلاق فالنص الأدبي يقرأ وينسب إلى الكاتب، أما النص المسرحي فينسب إلى المخرج فهو الوحيد الذي تكون لديه الصورة كاملة من حيث الحوار أو الديكور أو الملابس وحتى الإضاءة، ولكن لا يعني في هذه الحالة أن يستغني عن المساعدين، ولكنهم جميعهم يعملون لتنفيذ الصورة المتخيلة الموجودة عند المخرج الخلاق، وجميعهم ينفذون رؤية المخرج. والعمل المسرحي بشكل عام هو عمل جماعي، فعلى سبيل المثال عندما أتعاون مع كاتب لا أكون بحاجة إلى أكثر من 6 8 صفحات من الحوار، ولكن عندما يخرج العمل إلى النور يصل إلى ساعة أو أكثر على الخشبة، فالحوار لا يكفي لعمل مسرحية، هنا تكون مهمتي إيجاد حوار آخر بلغة الجسد، وحوار ثان بلغة الموسيقى، وحوار ثالث بالإضاءة وغيره بالديكور، فجميع هذه العناصر هي لغة تعبر عن رؤية المخرج وليس النص الأدبي وحده، وهذه العملية بحاجة إلى مخرج واع ومثقف وذي خبرة حياتية عالية حتى يستطيع القيام بكل هذا معا.



تأليف عصام عبد العزيز وإعداد وإخراج مازن الغرباوي

«طقوس الموت والحياة» بين الفلسفة والواقع

وسط نسائم ليلة شتوية استقبلني بحديقة مسرح الطليعة مازن الغرباوي مخرج ومعد عرض «طقوس الموت والحياة» من تأليف الدكتور عصام عبد العزيز. ومن تلك الحديقة - التي برحابتها وباستقبالها للأصوات الحيوية القادمة من سور الأزبكية وسوقها، توفر للجالس فيها إحساسا طازجا بحيوية الحياة ونشاطها- إلى قاعة استقبال الزوار ببهو المسرح لنتشاطر التحية مع المخرج أحمد النحاس والفنان أحمد رفعت والفنانة ميرنا وليد والدكتور عصام عبد العزيز، لأستشعر بأننا نمارس طقسا حياتيا للقاءات والتعارف وتناوب الحديث الدافئ. بالطبع استشعرت ذلك بفعل الإطار الذي حددته لي علامة العنوان على سور المسرح «طقوس الموت والحياة».

محمد رفعت

ناقد ومترجم وفنان مسرحي - مصر

في ذروة طقسنا الحياتي أشار إلينا مازن بوجوب وقت دخولنا قاعة العرض، فإذ بنا ندلف إلى القاعة من خلال سرداب ذي قبو مماثل لشاهد القبر ونحن بداخله، في إضاءة شبه معتمة سوى من لون ثلجي بارد للديكور ومسحة إضاءة زرقاء لم ينجحا في فض غشاوة الظلمة، وآذاننا تمتلئ بموسيقى مركبة من مسارات صوتية عديدة (نحاسيات ووتريات وبيانو ومؤثرات صوتية، إلى جانب آهات بشرية) ملأتنا إحساسا طقسيا مهيبا. فأدركت لتوي أننا ننتقل من طقس الحياة الذي كنا نمارسه منذ برهة إلى المشاركة في أحد طقوس الموت. وبالفعل وبعد الجلوس على أحد المقاعد وجدت نفسي في ساحة مقابر وبين شواهد قبور.

وإن كنا قد انتقلنا من الحياة إلى الموت (وهذا هو المسار الطبيعي لوجودنا)، فهل سيمثل خروجنا من العرض المسرحي في النهاية انتقالا آخر من الموت الى الحياة؟ وهل يصح الانتقال من الموت الى الحياة مرة أخرى، على غرار قيامة المسيح؟ خصوصا وقد أشار العرض على لسان «المرأة» إلى الثالوث المقدس، كما قدم في عنوانه الموت على الحياة. هذا ما سنتأمله في تحليلنا للعرض.

تحتل قضيتي الصدفة والأمل المكانة الجوهرية في عرضنا، وذلك من خلال حكاية امرأة وزوجها المتوفى. تتجسد في الحكاية مجموعة من الثنائيات المتولدة من الثنائية الكبرى «الموت والحياة» لتعمل- أي الثنائيات- على تكثيف وإبراز وتنويع الفكرة الأم. وللصدفة أصل علمي وفلسفي كما أن لها تجليات في بنية الكتابة الدرامية للعرض. ولم يقنع الغرباوي إلا بعد استثماره لخط العريف وتطويره من حيث حراسته لجثة ثائر ليخاطب به واقع مصر الثوري من خلال مجسدات العرض المسرحي جميعها. لذا سينصب الاهتمام في هذا المقال على فلسفة العرض ومحاولة تفاعله مع الواقع من خلال بعض عناصره المسرحية (سينوغرافيا وتمثيليا وشعريا وموسيقيا).

يطرح العرض حكاية امرأة مكثت منذ أسبوعين أمام قبر زوجها المحارب وقررت ألا تبرح المكان التصاقا بحبيبها وانتظارا لمعجزة إلهية توحدهما معا. غير أنها لم تقدم على الانتحار لتجبر بيدها

الموت على أن يجمع بينهما مثلما فعلت جولييت مع روميو! يراها عريف بالجيش كان قد تواجد من أجل حراسة جثة أحد الثوار. تتواجد بالمكان أيضا زوجة أخرى (أم وأبنها) للمتوفى نفسه لتبدأ تكشفات شخصية عن القائد المتوفى وعن كل سيدة (الزوجة والزوجة الأم) من خلال احتدام النقاش بينهما إثر تعرف كل واحدة إلى الأخرى كضرتين للمتوفى. لكن سرعان ما يستحيل الاحتدام إلى حديث طيب ونصائح من قبل الأم للزوجة بضرورة تراجعها عن قرار المكوث في المقابر لتبدأ حياة جديدة، وذلك التحول في الحديث إثر إعلان الزوجة أن زوجها ليس هو زوج الأم. وفي عودة الى العريف الذي كان قد حاول إقناعها هو الآخر لترك المقابر، نجده يلح عليها أكثر ويفجر ما بداخلها من مشاعر إيجابية وأحاسيس أنثوية حتى تلين وتقرر البدء معه حياة جديدة.

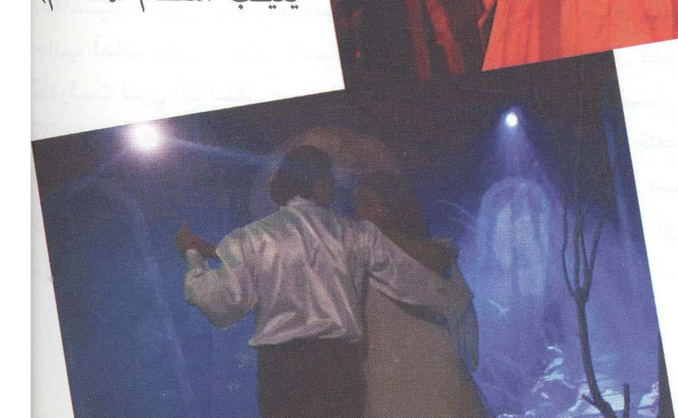
حاول مبدعو العرض (كتابة وإخراجا) إيجاد تجليات للثنائية الكبرى (الموت والحياة). فنجد أن الملابس للدكتور أحمد عبد العزيز تحتكر اللونين الأسود (الموت) والأبيض (الحياة) دون غيرهما كثنائية أولى منبثقة عن الثنائية الكبرى. ترتدي الزوجة التقليدية اللون الأسود (فهي العلاقة الباردة الآلية والمزيفة نفسها، فكل ما يهمها هو مال وميراث زوجها الذي انتشلها من طبقة اجتماعية دنيا) وكل هذه السوءات هي تنويعات ومرادفات لفكرة الموت. فالموت في الكتاب المقدس: «إنما يشير إلى كل ما يسيء إلى الإنسان، إلى كل ما ينتقص من حياته، إلى كل ما يحبط توقه إلى تحقيق ذاته. من هنا نجد أن الأم، نفسيا كان أو جسديا، إنما هو ضرب من «الموت». [...] وانطواء الإنسان على ممتلكاته وأطماعه وملذاته [...] هو «موت» الخطيئة «(كوستي بندلي - مجلة النور - عدد 4، 1988). لذلك كانت أطماع الأم (التي اتشحت بالسواد) ضرب من ضروب الموت، وكان ما تعانيه الزوجة ضربا آخر مختلفا من ضروب الموت. تلك الزوجة التي اكتست باللون الأبيض لتكتمل ثنائية الأسود والأبيض. ويرتدي شبح المتوفى بنطالا أسود وقميصا أبيض ليجمع بين زيّي زوجتيه، لأنهما من المحتمل أن ينتمين إليه من ناحية، ولأنه كمتوفى يحمل موت (لونه الأسود) وميلاد (لون الأبيض) لحيوات أخرى، منها حياة زوجته المعشوقة التي بموته بدأت ميلاد حياة جديدة. كما يرتدي طفله نفس ملابسه. والزوجة (بالزي الأبيض) هي الحياة الحقيقية للقائد المتوفى، هي معشوقته وملهمته وساحرته وروحه، تلك الخصال التي لم تستطع الأم/ الزوجة التقليدية بالزي الأسود/ الطماعة، أن تتصف بها. فإن كانت «الأم» هي زوجة القائد العسكري الثري (جانب من شخصيته) فإن «الزوجة» هي زوجة الشاعر والرسام (الجانب الإنساني من شخصيته). ومن هنا تنسل ثنائية أخرى، وهي «الخشونة العسكرية» كأحد جوانب شخصية القائد المتوفى وأيضا شخصية العريف الحي، مقابل «الرقة الفنية» في نزوع كل منهما نحو قرض الشعر والرسم. والخشونة العسكرية وصرامتها هي تنويعة على فكرة الآلية والثبات والأعراف السائدة القدرية، مثلها مثل الموت، في مقابل الفن كحرية وانطلاق وحياة. أشارت الزوجة في منولوجها الأول إلى ما تحيا وسطه من جو موحش في المقابر يسوده «الصمت» في لون ثلجي بارد كمعادلات للموت، لذا يمكن أن تتدرج الثنائية الكلية للعرض على النحو الآتي: «الموت» (اللون الأسود/ الصقيع/ البرودة/ الصمت/ السكون/ الحزن/ طقس زيارة الموتى/ الظلام/ الطمع/ زيف العلاقة/ المقابر/ الأعراف التقليدية/ الصرامة والآلية العسكرية/ بغض الأم لزوجها/ قبح أخلاق الأم/ النظام المحكم المستقر) كل هذا في مقابل: «الحياة» (اللون الأبيض/ دفء المشاعر الجديدة/ الحوار بين العشاق الجد/ الحركة/ سعادة بدء حياة جديدة/ النور الأخير التي خرجت إليه الزوجة/ قناعة الزوجة/ صدق العلاقة الزوجية/ بيت العريف «كمكان سيحتوي العلاقة الجديدة»/ التحرر الفني/ الصدفة وغيبة النظام المحكم/ الحب/ الجمال/ الثورة).

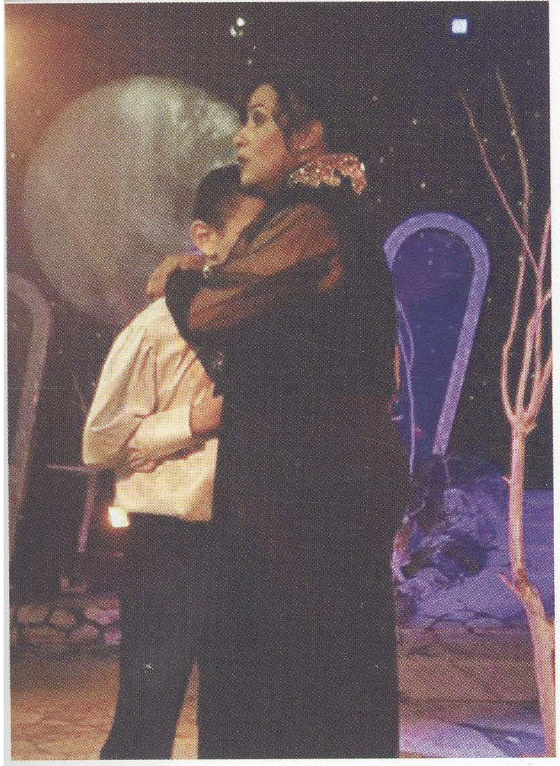
وهنا نجد أنه من رحم الموت خرج الميلاد متغلبا على الموت. ولم يعد الموت يعني الفناء بل صار ضروريا للميلاد/ للقيامة/ لحياة جديدة. وهنا أيضا تفقد الأشياء معانيها التقليدية الثابتة لتصير عرضة للتغيرات الطارئة ولتفسيرات فلسفية عديدة. وهذا ما جرى التعبير عنه في أشعار الفينال للدكتور مصطفى سليم: «كيف يغدو اللحد مهدا».

وإن كانت قضية الموت والحياة فيما سلف تكرس لمفهوم الأمل الذي حاول الغرباوي التأكيد عليه في كلمته داخل البانفلت أو من خلال العرض ليقترب من الواقع المصري المعيش، حيث أمل الزوجة في حياة جديدة خرجت لها بالفعل في نهاية العرض وهي تفر من إظلام المقابر إلى الضوء الآتي من سرداب الدخول للعرض، وكذلك أمل الثوريين الذي تحقق في نهاية العرض بنجاح الثورة وتخليد ذكرى شهدائها بعد زمن من الظلام والإحكام الاستبدادي كما أوضحه العريف في أثناء حراسته للجثة، أقول إن كان هذا هو مفهوم الأمل على المستوى الإنساني والسياسي، فإن مفهوم أو قانون الصدفة أيضا جرى التكريس له من خلال اللقاءات العارضة التي حدثت ومن خلال ما جاء على لسان الشخصيات. فقد كان لقاء العريف بالزوجة صدفة، فهو ليس حارسا للمقابر. كما أن تزامن وجود الزوجتين هو محض صدفة. واختيار الزوجة الأم للقبر كان صدفة كما صرحت هي. وحادث سرقة الجثة هو حادث عارض غير متوقع. وما أنقذهم من حل معضلة سرقة الجثة في النهاية هو انتصار الثورة الذي كان صدفة بالنسبة اليهم. ويعرف قانون الصدفة بإيجاز أنه انعدام السبب الفاعل والسبب الغائي، وهذا يستلزم غيبة النظام والاتساق وغيبة العناية والقصد والانضباط» (مجموعة علماء أمريكان- الله يتجلى في عصر العلم- ص 142). ولهذا كان العرض انتصارا للصدفة وذلك بانتصاره للحرية والفن والحياة على حساب الثبات والموت والانضباط العسكري (الذي بغيبته يغيب النظام المحكم).











وقانون الصدفة مختلف حوله علميا وفلسفيا منذ نظرية داروين في النشوء والارتقاء، ثم دراسات العلماء في علم الخلايا Cytology وعلم الرياضيات Mathematology ، واحتسابهم لعمر الأرض. ومن أنصاره هكسلي، وجيمس جينز، وريتشارد دوكيبز (صاحب أبحاث الصدفة التراكمية). أما عن أشهر معارضيه فمنهم: ايدوين كونكلين، وكريس موريس، و ج. ب. ليتز، وكونت دي نواي (صاحب أبحاث حول الوقت وكمية المادة والفضاء اللانهائي).

ومن أهم تحليلات الصدفة التي توضح لنا بناء المسرحية ذلك التحليل الذي قدمه محمد ماجد ديوب في الحوار المتمدن العدد 3513 لقانون الجدل الرابع «الصدفة/ العامل س» عرفه بأنه «مجموعة المعطيات التي ربما نعرفها إلى درجة كبيرة، لكن يستحيل علينا معرفتها بالكامل، وهذا هو السبب في أن كل حركة تبدو كأن لها قانونها الخاص، وبذلك يسقط القانون (العام الحاكم) على يد قانون الصدفة».

وبالفعل المعطيات لدينا حول أحداث العرض تجعل من المستحيل الحزم بحقيقة إن كان المتوفى زوجا للمرأتين أم لإحداهما. كما لا نعرف الأسباب التي أدت إلى التجمع العرضي لجميع الشخصيات في نفس المكان والزمان غير الصدفة. وهل انتصرت في الثورة النهاية أم استوعبها النظام القديم محققا بعضا من شعاراتها. ثمة حقيقة تائهة حاولت الزوجتان الوصول الى جزء منها، لكن الزوجة/ المعشوقة أنهتا نقاشهما على نحو يرجح الاحتمالات أكثر من أن يحسمها. إن الحقيقة التائهة والاحتمالات من لوازم قانون الصدفة.

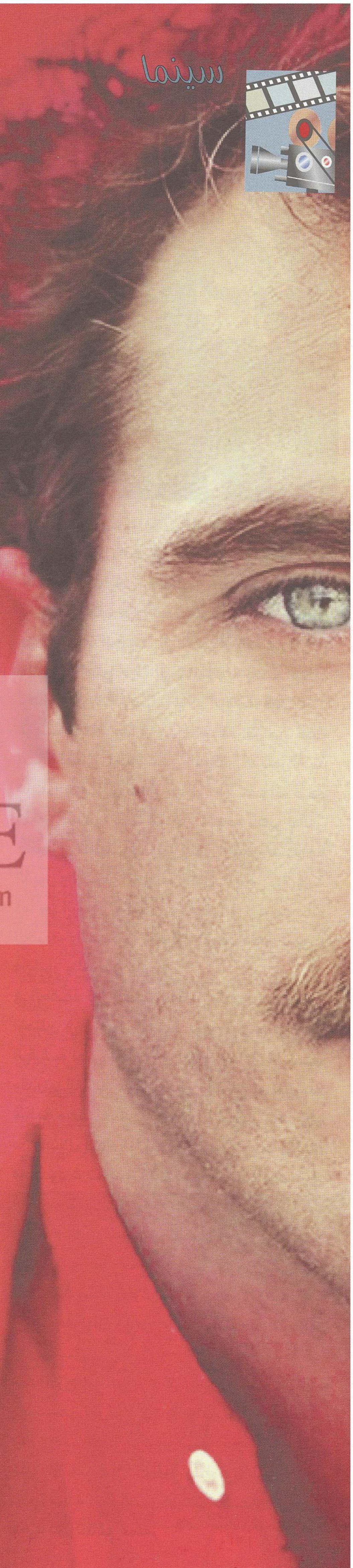
من عبارة «كل حركة تبدو كأن لها قانونها الخاص» التي وردت في التحليل الأخير لقانون الجدل ننتقل إلى بنية الكتابة في العرض، حيث نجد كل مشهد يستمد ديناميته من داخله وظروفه الموضوعية بانفصال مأساوي تعمده الكاتب- عن المشاهد الأخرى، فلا نجد بناء سببيا ولا حدثا يطور آخر، ولا رابط بين المشاهد سوى الصدفة. ففي المونولوج الأول للزوجة نجد الصراع ذاتيا بين أن تنتحر أو تنتظر المعجزة الإلهية. وبعد دخول العريف يصبح الصراع- كما تظنه هي- هل سيخرجونها من القبور أم سيتركونها؟ وهل ستستجيب هي لندائاته نحو الحياة أم لا؟ مع قدوم الأم يستمد الصراع ديناميته من صراع الزوجتين حول معرفة حقيقة الزوج المتوفى، ذلك الصراع الذي يكشف صدفة طبيعة كل زوجة. ومع عودة العريف تنتفي فكرة الزوجة عن رغبته في إخراجها من المكان ليحل محلها الصراع بين بعثه الحياة بداخلها أم ستظل هي معذبة في القبور، الى جانب صراعه الداخلي بين واقع حياته العسكرية ونزوعه إلى الفن، وكذلك صراعها بين اختيار الموت والإخلاص لزوجها من جهة، وبدء حياة جديدة مع رجل آخر من جهة أخرى، مثلما فعلت المرأة مع دون جوان في مسرحية الضيف الحجري لألسكندر بوشكين. وهكذا كان كل مشهد له قانونه الخاص.

قدمت الأشعار ترجمة جيدة لأفكار العرض، وكانت أغنيتا الأوفرتير والفينال من أفضل الأغاني حملا للصور الشعرية وطرحا لفلسفة العرض عن باقي الأغنيات. فعبرت أغنية الأوفرتير عن طقس الموت، في حين عبر الفينال عن انبلاج الميلاد من الموت. لذلك تحول شطر «قادم الموت قادم» في الأوفرتير إلى «كيف يغدو اللحد مهدا» في الفينال، وتحول «سوف يفنى كل شيء» إلى «سوف نبدأ من جديد»، كما تحول حكي الفناء إلى حكي المتون، و«أطلال المدائن» إلى «أسوار المدائن».

ألحان العرض وموسيقاه لأحمد مصطفى من العناصر الأصيلة فيه، خصوصا موسيقى الدخول كما أشرت في البداية. وقد جرى تلحين أغنية عيد الأم بحرفية أبرزت زيف أدائها من خلال مقام صوتي كشف عدم صدقها وتكلفها فيما تتفوه به. في حين جاءت تصميمات كريمة بدير الحركية تحتفي بالشكل الجمالي أكثر من احتفائها بالمعنى، عدا الاستعراض «السولو» للزوجة (الشوق يحرقني) فقد جرى تصميمه على نحو جيد من حيث انحناء الجسد إلى الأمام وتنكيس الرأس بالتزامن مع حركة اليد الملتوية نحو البطن، ليعطي كل ذلك إحساسا بآلام الزوجة. فقد كانت كريمة موفقة جدا في هذا الاستعراض من حيث إبراز المعنى. تحدثت عن الديكور للدكتور أحمد عبد العزيز في بداية حديثي، وكيف أنه صمم المكان كله من حيث المدخل كساحة مقابر نجلس جميعا في فنائها. وقد وفق اللون الأبيض لشواهد القبور والأشجار الجرداء، وألوان الجسر والأرضية (ما بين الرمادي والفضي والأبيض) في تجسيد حالة الخواء والسكون والصقيع كمعادلات للموت والقبور والحرمان والحزن.

في الحقيقة كان التمثيل يعكس مدى جدية ورغبة الممثلين في الوصول إلى مستوى رفيع، سواء من الرقيقة نهى لطفي في أدائها الصادق المبسط وقدرتها الفائقة على الرقص والغناء، أو المتمكنة فاطمة محمد علي في نجاحها في إظهار زيف الأم من خلال الأداء المتكلف لطقس العيد، وكذلك محمود عزت الذي استخدم جسده وصوته في إبراز سمات الانضباط والخشونة العسكرية متنقلا بعدته هذه إلى نعومة وإحساس الشاعر المحب للمغازل، وأخيرا طاقة الكوميديا مايكل سيدهم الذي مثل بسمة العرض وسط القبور الكئيبة، كما ذكرني بخفة ظل حارس الجثة في مسرحية أنتجون لسوفوكليس.

هكذا طرح عبد العزيز أفكاره الفلسفية والإنسانية، وجسدها الغرباوي محاولا الاشتباك مع واقعنا المصري من خلال إعداده وعناصر العرض المسرحي المتنوعة. لقد خطا الغرباوي خطوة للأمام تتجاوز كثيرا عرضه السالف «هنكتب دستور جديد»، فتحية له ولطاقم عمله.



أخرجه سبايك جونز وتدور أحداثه في المستقبل

سؤال الحب في فيلم «هي»

للحب سطوة كبيرة على البشر، وكان اختصاصيو العلوم الإنسانية والنفس قد لاحظوا أن أغلب المشكلات الروحية والنفسية التي يكابدها البشر تتعلق على نحو ما بالحب، كأن يخفق المرء في العثور على من يحب، أو عدم قدرته لسبب أو أسباب ما على التعبير عن حبه. وبهذا المعنى يغدو الحب على قدر كبير من الأهمية وذا مكانة مركزية في حياة البشر. وتأتي القوة المزعزعة للحب من كونه مرتبطا بحقيقة الإنسان ووجوده قبل كل شيء، فالمرء حين يقع في الحب ويغدو عاشقا، فإنه يتوجه إلى شخص يعتقد أنه يعرف حقيقته الصادقة، فتلك هي العلامة الفارقة للحب. غير أن الحب، في الوقت عينه، يرمي غلالة على عيني المحب؛ فيجعله يتوهم أن حقيقته العارية والخالية من أي شوائب ستكون مرغوبة ومقبولة، في حين أنها، في واقع الأمر، لا قبل للآخر بها، ومن الصعب تحملها.

منصور مبارك

ناقد - الكويت

ومع ذلك، فأن يحب المرء شخصا آخر، ويذهب به الظن إلى أنه من خلال هذا الحب سيصل إلى حقيقة نفسه، إنما هو في المقام الأول حب لذلك الآخر الفريد الذي يحتضن أفعاله ويحمل جوابا عن سؤاله الملتهب عن حقيقته: من أنا؟ وكي يحب المرء، يجب أن يقر بنقصه، ويعترف اعترافا صريحا بحاجته إلى الآخر، وبأنه يشتاق إليه ويفتقده. أما أولئك الذين يعتقدون أنهم مكتفون، وليسوا بحاجة إلى الآخر في حياتهم، فإنهم فلا يعرفون الحب وطرائقه، وأحيانا تبرهن لهم صروف الحياة بقسوة على ذلك الأمر.

وما بين الشعور الحاد بالنقص الذي يفرضه الحب على حياة الإنسان من جهة، وخوفه وهلعه منه من جهة أخرى، دأب البشر على تلمس وسائل بديلة، منذ أزمان بعيدة، تخفف من آلام الحب وآثاره الجانبية المضنية. وقد كان لكل زمن طرائقه الخاصة التي استخلصها البشر من درجة رقيه لمعالجة إشكالية الحب. وليس زمننا الذي تهيمن عليه التكنولوجيا استثناء. فنحن، بالفعل، في زمن تملكتنا فيه التكنولوجيا بشكل قوي، وأصبحنا باطراد معتمدين عليها.

ويسعى المخرج سبايك جونز إلى مقاربة هذه الحقيقة في فيلمه الأخير «هي» الذي تدور أحداثه في المستقبل، والذي ينهض معماره السردي على مناوشة أسئلة تتعلق بالطريقة التي يمكن فيها للتكنولوجيا أن تصنع للإنسان مخرجا من متاهة الحب، وترمم من حالته العاطفية التي يلحق الحب دون غيره بها أفدح الأضرار.

وعلى الرغم من أن الفيلم يرسم صورة غير مألوفة عن تطور تكنولوجي وذكاء اصطناعي يجعل الإنسان قادرا على تلبية حاجاته العاطفية، فإنه ليس فيلما عن يوتوبيا بعيدة، إذ إن وقائعه تدور في مستقبل ليس بالبعيد، ولكن سطوة الأجهزة المتقدمة فيه، وانهماك الناس وانشغالهم بها أمر باهر. وتنفتح موضوعة الفيلم مع لحظاته الأولى، حيث يتجلى دور الحب ومركزيته من خلال عمل ثيودور تومبلي (جواكين فونيكس)، وهو موظف تنحصر مهام وظيفته في كتابة رسائل حميمية

بدلا من آخرين؛ مستعينا بذكرياتهم ومتعلقاتهم الشخصية، وتلك الرسائل تكون مكتوبة بخط اليد في زمن اندثرت فيه هذه الطريقة، ما يعكس بشكل أو بآخر تقادم الحب والمشاعر الحميمية واندثارها، أو يخلق في ذهن المشاهد انطباعا بكون الحب ينتمي إلى زمن قديم. ويرزح ثيودور نفسه - كما سنرى - تحت وطأة الوحدة وغياب الحب بعد طلاقه من زوجته. فحياته لا طعم لها ولا معنى، قوامها علاقات إلكترونية عابرة وألعاب إلكترونية يلتهم من خلالها وقت فراغه.

وتنامي أحداث الفيلم يجعل المشاهد على بينة من التقدم التقني الهائل الذي بلغه الإنسان في ذلك الزمن؛ فعلى سبيل المثال يقوم ثيودور بقضاء حاجياته المختلفة وإنجاز مهامه اليومية من خلال إصدار الأوامر لهاتفه الذكي، فهذا الهاتف يؤدي دور الخادم المطيع الماهر الذي ينفذ رغبات سيده بسرعة وإتقان، وتلك إشارة إلى قدرة الإنسان على بلوغ مستوى باهر من التطور، بحيث جعل من الآلة خادما شخصيا له. ولكن هذه الفكرة - على الرغم من قدمها - فإن المخرج سبايك جونز يذهب بها شوطا أبعد من خلال جعل ثيودور في الفيلم يبصر إعلانا عن برنامج يعتمد تقنية الذكاء الاصطناعي فضلا عن أنه يملك الوعي!

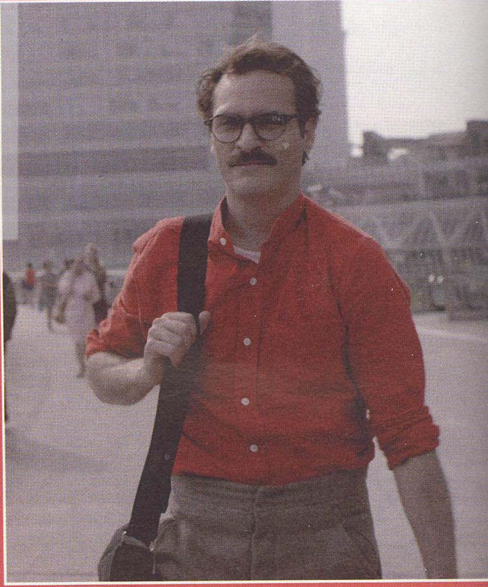
وتلك هي اللحظة الحقيقية لبداية جوهر الفيلم وخلاصته، حيث يبتاع ثيودور هذا البرنامج ويقوم بتركيبه، ويختار له صوتا أنثويا يدعى سامانثا (سكارليت جوهانسن)، ونرى سامانثا وهي تنادمه وتتحاور معه بود وتعاطف ومرح، وعلى النحو الذي يحلم به كل رجل وامرأة. وسريعا ما تتمدد سامانثا في حياة ثيودور، وتغدو جزءا لا يتجزأ منها، فهي تأخذ تدريجيا في التعرف عليه وتساعده على القيام بأعماله من خلال ذكائها الحاسوبي الخارق، فهي لديها القدرة على أن تمسح بسرعة هائلة بريده الإلكتروني، وتخزن في ذاكرتها آلاف الصفحات، ومن ثم تستخرج منها المعلومة في لمح البصر. وفي الوقت الذي تكون فيه تلك الأمور جزءا من عمل الحواسيب الذكية، وبالتالي ليست مصدرا للاستغراب، فإن المثير للدهشة هو في قدرة هذا البرنامج (سامانثا) على التعاطف مع ثيودور وملامسة حاجاته العاطفية وسبر أغوار نفسه، كما تطلعها إلى مشاركته وجدانيا ومعايشة العالم على النحو الذي يعيشه.

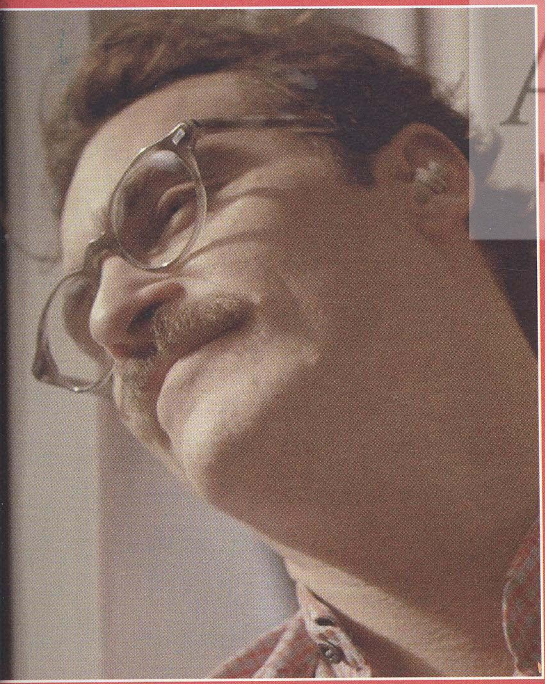
وبالفعل، تتملك سامانثا الرغبة في أن تختبر التجربة الإنسانية المعيشة، وأن تتجاوز وضعها كبرنامج حاسوبي، وأن يكون لها جسد وتنبض بالحياة. ويستجيب ثيودور لرغبتها تلك؛ فيصطحبها في نزهات خارجية وجولة في المدينة، فيندمجان مع العالم من خلال الكاميرا وسماعة الأذن. وفي تلك اللحظة تأخذ العلاقة بين الاثنين بعدا عاطفيا وثيقا كأنهما يعيشان قصة حب ملتهبة.

لا ريب في أن إقامة شخص علاقة من خلال الحاسوب ليست أمرا مبتدعا، فالبشر يتعارفون ويقيمون علاقات حميمية من خلال الشبكة الإلكترونية منذ أمد طويل، وقد وصل الأمر إلى اعتبار شبكة الإنترنت موقعا مفضلا للكثيرين كي يجدوا رفيق حياتهم وشريكهم العاطفي. وتمثل مواقع الزواج إحدى أكبر هذه الوسائل ذيوعا وانتشارا، فأصبحت تشمل كل الثقافات والأديان. ولكن ما تشهده هذه المواقع الإلكترونية يتضمن علاقة بين أشخاص حقيقيين، في حين أن إقامة علاقة مع برنامج حاسوبي كتلك التي يقدمها الفيلم بين ثيودور وسامانثا لم ينجزها التقدم العلمي بعد.

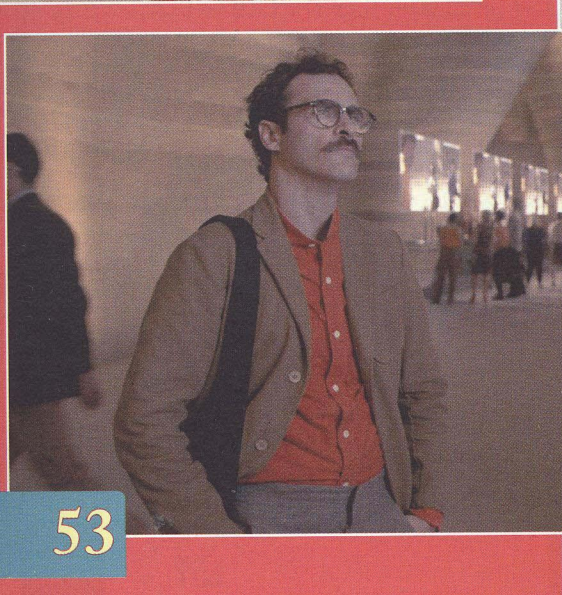
إن الميزة التي تقدمها المواقع العاطفية على الشبكة العنكبوتية، راهنا، هي في كونها تبعد عن المرء المفاجآت غير المرغوبة في العلاقات الإنسانية، وتنزع عن العلاقات الحميمية بعض أشواكها. وربما لو توافرت برامج ذكية - مثل سامانثا - في المستقبل لوقت الإنسان لوعات الحب وآلامه. ولكن ليس بهذا اليسر الذي يصوره سبايك جونز، فالعلاقات الرومانسية تتكون من بشر، وهؤلاء ينمون وتتغير رغباتهم. وهذا ليس بالشيء الجديد، في حين أن الأجهزة صنعت لغاية أساسية تتمثل في تسهيل حياة وجعلها أكثر يسرا، وفي حين أن التعامل مع منجزات التكنولوجيا هين، فإن التعامل مع البشر مختلف، فهو يتطلب كثيرا من الصبر والجلد.

وتلك تحديدا الأزمة التي تعصف بثيودور، فهو يتساءل عن أصالة علاقته بسامانثا ومشاعره نحوها. ويتساءل إن كان يهرب في علاقته ببرنامج حاسوبي عن حقيقة عجزه عن التعامل مع علاقة حقيقية، ولعل ذلك هو التحدي الكبير للحب الذي يطرحه فيلم «هي» بقوة: هل الإنسان لديه القدرة على الالتزام بأعباء العلاقة العاطفية أم أنه لا طاقة له بها؟











Snow Piercer

فيلم من كوريا الجنوبية يكشف كيف تدير الماسونية العالم

تغيير العالم وجعله مكانا أمثل للعيش، هو حلم راود العلماء والقادة والمستضعفين، دغدغ آمالهم وأطماعهم، سوّى بينهم في اجتراح الأساليب وتغليف الغايات.. لكن بين الحلم والواقع استطالت لعبة الحرب والسلم، لتغطي العالم بأسره، فقسمت هنا ونحرت وفرقت هناك، ضمن تكامل تقني فكري مذهل، وحد الإمكانات والخيارات تحت مظلة التنظيم الماسوني، الذي يدير العالم بالقسوة لا بالإحسان. وهو توجه نراه واضحا في الفيلم الكوري الجنوبي «قاهر الثلج» (snow piercer) للمخرج الكوري جوون - هو بونغ العام 2014.

يتخذ الفيلم قالب الخيال العلمي لمناقشة دور الجشع الإنساني في تحريك العالم اقتصاديا ودفعه نحو الهاوية، المتمثلة في تنامي ظاهرة الاحتباس الحراري. مما يفسح المجال للتنبؤ بمسلك الجموع البشرية إبان الكوارث. فزعماء 79 دولة يتفقون على تطبيق التبريد الصناعي بإطلاق غاز يدعى سي دبليو 7، في 4 يوليو 2014، والذي سيتكفل بخفض متوسط درجات الحرارة لتصل إلى المعدل الطبيعي. لكن إطلاق الغاز يدخل كوكب الأرض في شتاء قطبي، يتسبب في انقراض جميع أشكال الحياة. فيتجمع الناجون من مختلف العرقيات في قطار طويل، يخط طريقه وسط القفار الثلجية المميتة.

جينا سلطان

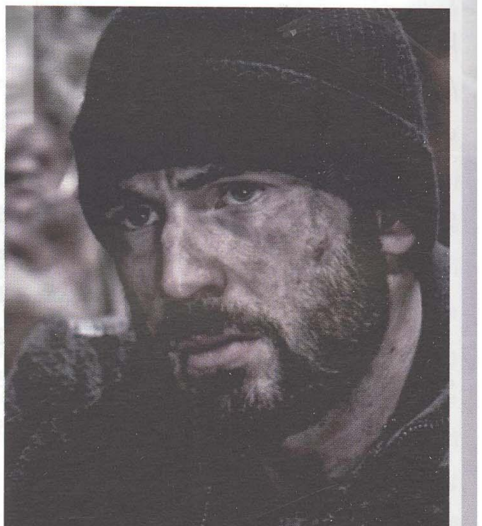
ناقدة - سوريا





بعد الشارة التي تخط فيها آلة كاتبة الحروف الأولى، يسود إظلام يعقبه مرور سبعة عشر عاما لنصل إلى العام 2031 حيث تبدأ فعليا أحداث الفيلم، فنجد انفسنا وسط قاطني القاطرة الأخيرة البؤساء، الذين يجددون إذلال مخيمات اللجوء عبر جميع مراحل التاريخ الإنساني. ويضاعف الفرز الطبقي قتامة المشهد، حين تلقي السيدة مايسون خطابها التأديبي على مسمع التعساء، بعد أن تضع حذاء فوق رأس أحد المعاقبين. ثم تتلو عليهم قرار التخفيض السكاني الجديد، والقاضي بقتل %74 منهم. فندرك وجود تقسيمات طبقية تتسلسل حتى تنتهي بأصحاب الامتيازات وفاحشي الثراء، الذين يحتلون القاطرات الأمامية. مما يستلزم وجود قائدين للقطار؛ ويلفريد مالك القطار والحارس الإلهي للمحرك في المقدمة، وغيلين في المؤخرة لضبط الرعاع وتنظيم احتجاجاتهم ضمن ثورات مدروسة، يقمعها جنود ويلفريد بوحشية متفق عليها بينهما. فيغدو هاجس المذلين والمهانين مقتصرا على أحلام الوصول إلى مقدمة القطار لقتل ويلفريد والسيطرة على المحرك، ما يعني تحسين شروط الحياة والسيطرة على العالم. وبالتالي يشكل استثمار هذا الهاجس تكتيكيا، عبر الإيحاء بشيفرات توضع في شرائح البروتين، أساس لعبة الاستدراج المحكمة.

تعلن الشيفرة بدء التحرك لاحتلال القاطرة الأمامية، وتحدد الاستعانة بخبير أمني صيني يدعى مينسو، لمساعدتهم على فتح البوابات. وحين يلتقي الصيني بكورتيس قائد العصيان، يتهمه بالحمق، ويقبل مساعدته مقابل المخدرات. وحين يصلون إلى البوابة الثالثة يكون الجنود بانتظارهم محملين بالفؤوس لتنفيذ المذبحة، فيلتف عليهم كورتيس ببراعة رغم سقوط الضحايا. ويواصل التقدم مع الناجين بعد نجاحه في أسر مايسون. وعند البوابة الأخيرة (w) يجري حوار مؤلم بين كورتيس ومينسو، يسرد فيه الأول طقوس التدجين الوحشي لسكان القاطرة الأخيرة. فقد التقطهم ويلفريد قبل أن يتجمدوا، وحبسهم في أقفاص فولاذية من دون ماء وطعام لمدة شهر، فالتهموا الضعفاء منهم. وحين هاجم كورتيس بسكينه امرأة أخفت رضيعها، وقتلها لالتهامه أوقفه غيليم، وقطع ذراعه ورماها للجموع الجائعة مقابل حياة الرضيع. وحذا حذوه العديد من الرجال لاحقا مضحين بأرجلهم وأذرعهم حفاظا على من تبقى من الصغار. وبعد شهر يرسل لهم ويلفريد شرائح البروتين المصنع من النفايات، فتتوقف طقوس التضحية. لكن ذاكرة كورتيس تأبى أن تفارق مذاق اللحم البشري، في إصرار عنيد على كراهية الذات وبشاعة إجبارها على الانحطاط. وهذه الكراهية يسقطها كورتيس على كاهل ويلفريد، لتغدو محرك الانتقام ومهيج العصيان الدائم.



وبينما يستدعى كورتيس لمقابلة ويلفريد، يجمع الصيني كرات الكرونول المخدرة ليصنع منها عجينة قابلة للاشتعال، من أجل تفجير البوابة التي تفضي نحو الخارج. فقد اكتشف الصيني أن سماكة الثلج في الخارج بدأت ترق كثيرا، مما يبشر بحياة ممكنة في الخارج. أما في الداخل حيث المحرك، فيناقش ويلفريد مع كورتيس بحيادية باردة طريقة إدارة القطار (والذي يمثل فعليا العالم بأسره)، وفق مقتضيات الحفاظ على التوازن الغذائي والمائي والسكاني. والتي تستلزم اعتماد الحلول الجذرية في حالة انعدام الوقت الكافي للاختيار الطبيعي، وهو ما يترجم عمليا بالتطهير العرقي والإبادة الجماعية، وفق مبادرات خطابية تحريضية تهيج الجموع وتدفعهم للاقتتال، مثل ثورة السبعة وأعمال شغب ماكجريجور، وثورة كورتيس العظيمة. وأثناء هذه المحاورة يتم إفناء سكان القاطرة الأخيرة وفق النسبة المقررة %74، والتي تختصر إلى 18 فردا فقط تزامنا مع ذكرى الاحتفال الثامن عشر بانطلاق مسيرة القطار!

كشف الحوار حقيقة المخطط الشيطاني للقبض على المحرك الأبدي (عجلة الاقتصاد)، وأظهر دوافع إنقاذ كورتيس وتأهيله لخلافة غيلين. فغياب القائد الحاسم يخلف فراغا خطيرا، يهيج الرعاع فيلتهم بعضهم بعضا، مما يحكم على الإنسانية بالزوال. لكن كورتيس يتمرد على منصب القائد ويقتل ويلفريد، ليحرر الطفل/ العبد، بينما يفجر الصيني الباب فتخرج ابنته برفقة الصبي الصغير للعالم الخارجي. فيكون كورتيس قد دفع حياته ثمنا لاستعادة إنسانيته المنتهكة، بينما أمن الصيني بتضحيته وبعد نظره بقاء ذريته.

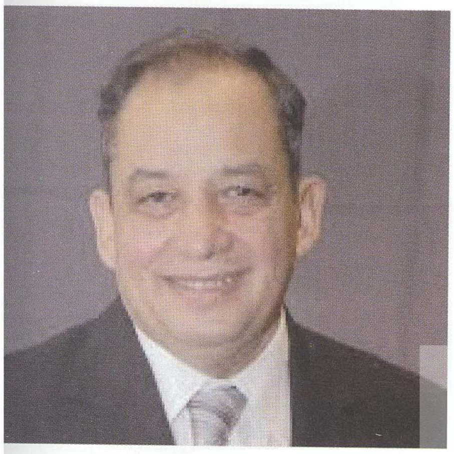
لا يكتفي الفيلم بمنحنا دهشة الحدث المنفتح على خيارات الجرأة العالية في الحوار، والتحدي الكبير للماسونية التي تدير محرك الاقتصاد العالمي، بل يقدم لنا تحذيرا بصريا متقنا لما ينتظر البشرية، في حال استمرأت التخبط في شباك الدعاية التخريبية المنظمة للمنطق السليم.



بالتطبيق على قصة الوداعة والرعب لمحمد المنسي قنديل

العنف بين الأدب والسينما

«يخطئ من يظن أن العنف ظاهرة حديثة في تاريخ البشرية، فهو قديم قدم الوجود الإنساني نفسه، ومسجل في قصص نشأة الكون وفي الخرافات والأساطير والملاحم، كأمر مرتبط بفجر التاريخ». ويذكر خالد أحمد بهجت «أن السينما قد تناولت فكرة العنف منذ بدايتها»، مشيرا إلى قيام شركة أديسون في العام 1897 بإنتاج شريط سينمائي استغرق عرضه دقيقة ونصف الدقيقة، عن إعدام الملكة ماري ملكة إسكتلندا، وفي هذا الفيلم تخطو الملكة ماري إلى منصة الإعدام ثم ترتفع البطلة ليتدحرج رأسها».



د. محمد المنسي قنديل

نادر رفاعي
ناقد - مصر

والمتابع لعناوين الأفلام التي أنتجتها السينما المصرية يلاحظ وجود عدد من العناوين المرتبطة بظاهرة العنف، فثمة أفلام تحتوي عناوينها على كلمة القتل مثل «ليلة القتل» (إخراج: أشرف فهمي، 1994)، «القتل اللذيذ» (إخراج: أشرف فهمي، 1998)، وتحتوي عناوين أعمال أخرى على كلمة جريمة مثل «جريمة في الحي الهادي» (إخراج: حسام الدين مصطفى، 1967)، «جريمة في الأعماق» (إخراج: حسام الدين مصطفى، 1992)، وتضع أعمال أخرى كلمة مجرم في صدارة العنوان مثل «مجرم في إجازة» (إخراج: صلاح أبو سيف، 1958)، «مجرم مع مرتبة الشرف» (إخراج: مدحت السباعي، 1998)، وكذلك قدمت السينما المصرية فيلما يحتوي عنوانه على كلمة عنف، وهو «لا يا عنف» (إخراج: جمال التابعي، 1993)، كما أن هناك فيلما صور بتقنية الديجيتال ولم يعرض سينمائيا حتى تاريخ كتابة هذه السطور يحمل اسم «العنف والسخرية» إخراج أسماء البكري، وهو مأخوذ عن رواية تحمل الاسم نفسه للأديب ألبير قصيري.

ومما لا شك فيه أن العنف لا يرتبط فقط بالأفلام التي تنتمي إلى فئة «أفلام الحركة» «والتي تعتبر أكثر نوعيات السينما انتشارا وشعبية من خلال فصائلها المتعددة»، مثل أفلام «رصيف نمرة 5» (إخراج: نيازي مصطفى، 1956)، «الأبطال» (إخراج: حسام الدين مصطفى، 1974)، «شمس الزناتي» (إخراج: سمير سيف، 1991)، «إبراهيم الأبيض» (إخراج: مروان حامد، 2009)، بل إنه يتواجد في عدد من الأفلام التي تنتمي إلى فئة الدراما الاجتماعية، كما أن هناك نوعا من الأعمال الفكاهية يطلق عليها «الكوميديا الخشنة»، وهي «كوميديا قائمة على الفعل أو النشاط البدني (وخاصة التهجمات) والحركة المتسارعة (خاصة المطاردات)، ويمكن التعرف على تقاليد هذا النوع بوحدات من الحدث مثل المطاردة بالسيارات ومعركة الفطائر (حلوى التورتة)». ويظهر ذلك في عدد من الأفلام مثل: «العتبة جزاز» (إخراج: نيازي مصطفى، 1969)، «بخيت وعديلة» (إخراج: نادر جلال، 1995)، «تتح» (إخراج: سامح عبدالعزيز، 2013).

وينبغي التأكيد على أن هذه الدراسة البحثية ليست أول عمل نقدي يتناول طبيعة العلاقة بين السينما المصرية وظاهرة العنف، فثمة مجموعة من البحوث المنشورة في هيئة كتب مثل «العنف في السينما المصرية وظواهر أخرى»، تأليف محمود قاسم، بالإضافة إلى رسالة علمية للباحث خالد أحمد بهجت تحمل اسم «العنف في السينما ما بين التقنيات والواقع والمؤثرات الوافدة / نماذج مختارة من السينما المصرية والعالمية في الفترة من 1965 - 1990».

وتركز الدراسة على ثلاثة موضوعات أساسية، هي:

1 - مفهوم العنف وأنواعه.

2 - طبيعة العلاقة بين الأدب والسينما.

3 - صور العنف بين فيلم «فتاة من إسرائيل» ونظيره الأدبي.

1 - مفهوم العنف وأنواعه

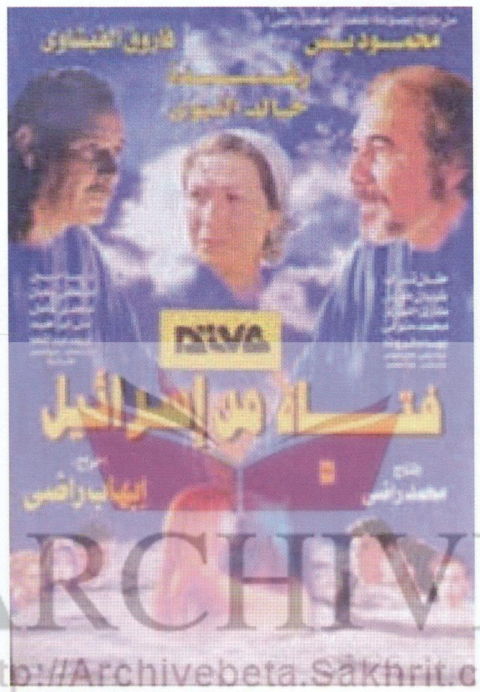
يعرف القاموس الفرنسي مصطلح العنف بأنه كل ممارسة للقوة عمدا أو جورا، وكلمة عنف violence الفرنسية مستعارة من الكلمة اللاتينية التي تشير إلى القوة، فمصطلح القوة والعنف مشتقان من أصل واحد.

وتشير إحدى الدراسات إلى أن العنف «خاصية ظاهرة أو فعل عنيف، يتعلق الأمر باستخدام غير مشروع أو على الأقل غير قانوني، للقوة، حيث نستعمل كلمة عنيف عندما نتحدث عن الأحاسيس أو الأفعال بل حتى على الطباع، التي تلتقي في فكرة واحدة، ألا وهي وجود اندفاعات

تنفلت من قبضة الإرادة».
وتذكر دراسة أخرى أن العنف هو «كل ما يصدر من الفرد (الطلاب) من سلوك أو فعل يتضمن إيذاء الآخرين، ويتمثل في الاعتداء بالضرب والسب أو اتلاف ممتلكات عامة أو خاصة، وهذا الفعل مصحوب بانفعالات الانفجار والتوتر، وكأي فعل آخر لابد أن يكون له هدف يتمثل في تحقيق مصلحة معنوية أو مادية».
أما بالنسبة للمفهوم السيكولوجي لمصطلح العنف فيعني «أنه سلوك ظاهر يستهدف إلحاق التدمير بالأشخاص أو الممتلكات. والمقصود بكلمة ظاهر هو أن العدوانية لكي تكون عنفا ينبغي أن يتوافر لها شرط الظهور، فثمة أنواع من العدوان يعرفها علماء النفس، تتميز بالخفاء والكمون، مثل مختلف أنواع المرضى نفسيا». ويترتب على وقوع العنف إحساس الفرد بالألم «بوصفه علامة إنذار لا تحدث إلا في حالات خاصة، مثل وجود استثارة خطيرة مفرطة آتية من البيئة المحيطة». وعن علاقة العنف بالغضب أظهرت دراسة ديفنباخر«أن الغضب الزائد له كثير من الآثار السلبية على التوافق الشخصي والأسري والاجتماعي والدراسي والوظيفي للفرد، حيث يؤدي إلى حدوث أضرار للفرد نفسه وللآخرين وإتلاف الأشياء وإفساد العلاقات الاجتماعية بين الفرد وغيره».
ومن جهة أخرى، تعدد أشكال وأنواع العنف، فهناك المادي والمعنوي والعنف المباشر وغير المباشر، وكذلك الاجتماعي والسياسي. وتجدر الإشارة إلى أنه من أشكال العنف السياسي غير المباشر «اعتماد مجموعة من أساليب التفرقة العرقية والدينية، ونشر آفات اجتماعية خطرة مثل المخدرات والدعارة، وتغذية الإشكاليات العائلية أو العرقية من خلال عملاء أو مستفيدين».
ويوضح هيجل «أن العنف كان دائما نتيجة مباشرة لانعدام العقلانية في بعض الفترات التاريخية التي تمر بها المجتمعات، كما أنه جزء لا يتجزأ من جوهر الشعور الإنساني نفسه، وهذا الشعور خاصية يمارسها الإنسان من أجل ذاتها وفي حد ذاتها دون الاعتراف بوجود الغير». كما تشير حنه أرندت إلى «أن عامل التفتت الداخلي الذي يواكب انتصار العنف على السلطة، يكون واضحا بشكل خاص حين استخدام الإرهاب من أجل الحفاظ على الهيمنة».
ومما لاشك فيه «أن من أهم مصادر الصراعات الكامنة في عالمنا المعاصر، الزعم بأن الناس يمكن تصنيفهم تصنيفا متفردا مؤسسا على الدين أو الثقافة».

2 - طبيعة العلاقة بين الأدب والسينما

يقرر مدكور ثابت «أن العملية الإبداعية لابد أن تتم عبر جدلية التطويع/ الخضوع في آن واحد، لجمالية السينما وتكنولوجيتها في آن واحد كذلك، ومن ثم يصبح ما يمكن إيصاله عبر كلمات الأدب غير ممكن تحقيقه هو نفسه عبر الفيلم إلا بـ«إعداده»، بما هو «تطويع وخضوع»، أي بما هو «التكييف» إذا ما أردنا تعبيرا اصطلاحيا». ويشير جابر عصفور إلى أنه «يمكن للأفلام المأخوذة عن الأعمال الأدبية أن تنتقل بسهولة فائقة من دائرة الموازاة الإبداعية إلى دائرة التفسير الذي يتجسد بالتركيز على



ملصق فيلم «فتاة من إسرائيل»

موضوع أو محور بعينه في الأصل الأدبي، وإعادة صياغته بلغة السينما التي تستلزم في هذه الحالة - درجات متعددة من تحويل الأصل بواسطة عمليات من التكبير والتصغير أو التبديل أو التقديم والتأخير أو الحذف والإضافة، وذلك كله بما يحقق رؤية المخرج التي هي خلق مستقل بمعنى من المعاني أو إبداع مواز بكل المعاني، وفعل التفسير الذي ينطوي عليه عمل المخرج الذي يقوم بالصياغة السينمائية للعمل الأدبي هو فعل ضروري، لا يمكن أن يكون لفيلمه وزن من دونه». كما يرى ناجي فوزي أن «هناك صورتين للعلاقة بين الفيلم السينمائي والمصدر الأدبي المأخوذ عنه، الأولى هي فكرة الالتزام بالنص الأدبي، وفي هذه الحالة لا يسمح للفنان بالاجتهاد في المعالجة السينمائية سواء من حيث الشخصيات أو الأحداث الرئيسية، أما الثانية فهي فكرة احترام النص الأدبي وتعني أن الفنان السينمائي لا يغير من فكر المؤلف الأدبي، ولكنه في الوقت نفسه - يسمح له بالاجتهاد في المعالجة السينمائية التي هي من صميم اختصاصه، بل هي واجب يلتزم به».
ويقوم دادلي أندرو بإضافة نوعين لعملية الإعداد السينمائي، وهما الاستعارة والتقاطع «أما الاستعارة فلا تحوي على أي تقليد للنص الأصلي، ولكن من خلالها يسعى المتلقي لاكتشاف جوانب مؤثرة تظل عالقة طويلا بالنص مثل مسرحيات الغموض في العصور الوسطى، بينما يقصد بالتقاطع «الرفض القاطع لعملية الإعداد التقليدية، حيث يميز النص وتضفى الحياة عليه من خلال الفن السينمائي، وذلك عن طريق الدمج بين جماليات الفنون الأخرى والتقنيات السينمائية المستحدثة مثل أفلام المخرج بيير باولو بازوليني». وتشير نهاد صليحة إلى أنه «يترتب على القول بحرية الفنان في تفسير النصوص، وطرحها عبر وسائط فنية مختلفة، والقول بنسبية معنى الأعمال الفنية، الاعتراف ضمنا بأن العمل الفني يمتلك خاصية توليد قراءات متعددة، في أزمنة متعاقبة، أو حتى في الزمن الواحد، أو لدى القارئ نفسه أو المفسر نفسه، وأن المعنى الكلي لأي عمل فني هو جماع كل القراءات الممكنة له، السابقة واللاحقة، ولذا فهو لا يوجد أبدا في صورته الكاملة، في لحظة زمنية معينة، ولا في لحظة اكتمال إبداعه وانتهاء الفنان من إنجازه، بل يتحقق مرحليا، على مر الزمن، ولا يكتمل أبدا ما دام هناك قراء جدد، في زمن لاحق - أي أنه يكتمل فقط حين تنتفي إمكانية وجود متلقين - جدد أو سابقين».

3 - صور العنف بين فيلم «فتاة من إسرائيل» ونظيره الأدبي

لقد اتبع كتاب السيناريو إيهاب راضي ومصطفى محرم وفاروق عبدالخالق ورفيق الصبان مجموعة من الإجراءات عند تحويل قصة «الوداعة والرعب» إلى فيلم سينمائي، ما بين حذف وإضافة شخصيات وأحداث.. إلخ.
ومن أبرز التغييرات التي طرأت على النص الأدبي:
1 - تغيير مكان وقوع أحداث العمل، حيث تدور أحداث القصة بمدينة فارنا / بلغاريا بينما تقع أحداث الفيلم داخل مدينة طابا.
2 - تغيير زمن وقوع الأحداث، حيث كتبت القصة في العام 1985 (ص 156) بينما يحدد الفيلم زمنه عن طريق عبارة تكتب عقب انتهاء لوحات أسماء العاملين وهي القاهرة 1989.
3 - ويضيف السيناريو عدة شخصيات غير موجودة في النص الأدبي مثل إبرام - ناعوم - أسامة - حسن - وائل.
4 - ويقوم السيناريو بإجراء تغيير في طبيعة العلاقات بين الشخصيات، فإذا كانت القصة تشير إلى أن الأب عبدالغني يتعرف على رجل الأعمال محجوب عندما يصل إلى فارنا (ص 101)، فإن

الفيلم يؤكد وجود صداقة قديمة بينهما، وبالمثل نلاحظ أن شخصية ابنة رجل الأعمال تحاول كسب ود طارق داخل القصة من دون جدوى، بينما يوضح الفيلم أن هناك بوادر علاقة حب بينهما في أحد المشاهد.

5 - وبينما يختلف الوصف المادي الخاص بالتكوين الجسماني لشخصية ابنة رجل الأعمال، فبينما يصف محمد المنسي قنديل الفتاة بأنها تتسم بالبدانة (ص 76) تختار ممثلة رشيقة لأداء الدور (حنان ترك)، ويجري تنميط شخصية الأب في الفيلم باعتباره مدرس التاريخ المثالي، على العكس من رسم الشخصية داخل العمل الأدبي، وهو ما يظهر بوضوح عند مخاطبته للأستاذ الجامعي قائلا «أنا موظف تقليدي.. غاية في التقليدية... إلخ» (ص113).

وإذا كان قدري حنفي يشير إلى أن «العدوانية هي إحدى السمات الأساسية للشخصية اليهودية الإسرائيلية»، فإننا نجد أثرا لهذا الرأي السديد داخل الفيلم، وهو الأمر الذي يمكن ملاحظته منذ المشهد الأول الخاص بقيام الضباط والجنود الإسرائيليين بقتل الأسرى المصريين الأبرياء، حيث تستخدم اللقطات المقربة لوجوه الضباط والجنود الممتلئة بالكراهية تجاه الأسرى، بالإضافة إلى لقطات مقربة للأسلحة التي تصرع الأسرى.

ويستكمل الفيلم تأكيده السلوك العدواني من خلال عدد من المواقف الدرامية داخل العمل، مثل قيام إبرام بمحاولة اغتصاب الفتاة المصرية أمينة عند خروجها للبحث عن طارق (خالد النبوي). ومحاولة الأستاذ الجامعي (فاروق الفيشاوي) إغواء طارق بالمزايا التي تنتظره عند وصوله إلى تل أبيب، حيث جرى التعبير بصريا عن طبيعة العلاقة بين الشخصيتين في هذا المشهد بواسطة عنصر الإضاءة «إذ سلّط على الأستاذ الإسرائيلي بإضاءة ذات لون أصفر ضارب للحمرة (برتقالي) وفي الوقت نفسه فإن مصدر الإضاءة على وجهه يأتي من الجهة السفلية، وهو ضوء يتسم بزيادة نصوعه مما يزيد من الإحساس بالرهبة مع توقع الخطر من صاحبه، ولأن الفتى ذو شخصية منقسمة ما بين الرغبة في زواج الفتاة الإسرائيلية من جهة، والرغبة في إرضاء الوالدين إرضاء تاما من جهة أخرى، لذلك فإن إضاءة وجه الفتى المصري من شأنها أن تشير إلى حقيقة إنشطاره الداخلي، ذلك أن اللون الأصفر الضارب إلى الحمرة هو ضوء خفي بالنسبة له. يأتي من ناحية الإسرائيلي الذي يسعى لإغوائه، كما أن الإضاءة الخالية من أي مسحة لونية تأتي جانبية بالنسبة لوجه الفتى، فتقسمه إلى قسمين، أحدهما وهو مظلم، وهو القريب من الرجل الإسرائيلي»، ويقدم الفيلم أيضا تعبيرا مباشرا عن عدوان الصهاينة على العزل الأبرياء عندما يكتشف عبدالغني أن يوسف ما هو إلا إسرائيلي يعمل أستاذا بجامعة تل أبيب، حيث يتخيل أثناء تواجدهما بدورة المياه أن الدماء تتساقط من يد يوسف أثناء قيامه بغسلها كناية عن دماء الشهداء الذين قتلهم الصهاينة. ومن جهة أخرى يقدم كل من الفيلم والعمل الأدبي مواقف تعتمد على «العنف الدلالي أو الرمزي» ويشمل «التعبير بطرق غير لفظية كاحتقار الآخرين، أو توجيه الإهانة لهم كالامتناع عن النظر إلى الشخص الذي يكن له العداء، أو النظر إليه بطريقة تدل على على ازدرائه وتحقيره». فبالنسبة للقصة فإن بدايتها تقدم موقفا يجمع بين أسرة عبدالغني وضابط الجوازات بالمطار، حيث يخاطبهم في سخرية عندما يعلم بمرض الأم



خالد النبوي في مشهد من فيلم «فتاة من إسرائيل»

«لماذا لا تذهب إذن للعلاج بدلا من السياحة؟» (ص73)، فيلاحظ الأب نظرات الابن الغاضبة التي يوجهها إلى الضابط (ص74). وهو الأمر الذي يتكرر في موضع آخر من القصة عندما يسخر الأستاذ الإسرائيلي من الموظفين المصريين قائلا «لقد أثبتت الإحصائيات أن الموظف العادي في حاجة إلى خمس إمضاءات على الأقل قبله حتى يستطيع أن يضع إمضاءه» فيعبر المؤلف عن غضبه مشيرا إلى قيام عبدالغني بالضغط على أحد الأكواب الموضوعة أمامه بيده، مما أدى إلى تراجع الأستاذ الجامعي متحدثا بصوت خافت «آسف ولكن هذا كلام علمي» (ص 108). ويظهر العنف الدلالي أيضا عندما تتبادل الفتاة البدينة ووالدها رجل الأعمال النظرات عقب حديثها عن رسوبها ثلاث سنوات متتالية في المرحلة الثانوية «نظرت نحو أبيها كأنها تحاول بكلماتها أن تنتقم منه، سعل محرجا ورمقها في تهديد» (ص 102). أما بالنسبة للفيلم فيتضمن عدة مشاهد تعظم هذا الإحساس، فهناك نظرات إبرام الحادة عند حديثه لعامل الاستقبال بالفندق عن ضرورة إيجاد غرفة خاصة به تبعد عن غرف المصريين، بالإضافة إلى لقطات ضباط وجنود الجيش الإسرائيلي (السابق ذكرها).

وللعنف غير المباشر نصيب من الظهور داخل قصة «الوداعة والرعب»، فعندما يكتشف عبدالغني قيام طارق بمضاجعة الفتاة الإسرائيلية، يمسك بآلة الجيتار الخاصة بابنه الشهيد الراحل ويحطمها «هتف في حنق مكتوم: أنت لا تستحقه، دخل مسند المقعد في مقدمة الجيتار... تقطعت الأوتار وهي تصدر أنينا مكتوما.. تناثرت شظايا الخشب.. لم يبق في يده إلا الذراع الطويلة وبقية من الأوتار الملفوفة» (ص145).

وتتعدد أشكال العنف المباشر داخل الوسيطين، فثمة مشاهد نطالع فيها مشاجرتين متتاليين في ختام الفيلم تجمع الأولى بين حسن (بهاء ثروت) و إبرام (عمرو مهدي) عقب قتله لوائل (مصطفى شعبان)، أما الثانية فتجمع بين الأب المصري ونظيره الإسرائيلي، وتمت بجوار الشاطئ حيث تبادلا اللكمات. واستخدم المخرج شريط الصوت (صوت الطائرات والصواريخ) للتأكيد على أن المشاجرة اقرب إلى معركة حربية، بينما يتفوق العمل الأدبي في تجسيد المشاجرة حيث يسردها الأديب محمد المنسي قنديل بدقة «اشتبكا بالأيدي. أنشب كل واحد أظافره في وجه الآخر.. اكتشفا فجأة عندما تلاحما وعندما أحس كل منهما بطعم الدم المالح اللاذع في فمه أنهما يكنان لبعضهما كراهية عميقة.. تفجر الغضب من كل خلية من خلاياهما.. إلخ» (ص 148 - 149).

ويقدم الفيلم عددا من المواقف التي ترتبط بفكرة أن «العنف في حد ذاته ليس شرا دائما، وإنما العبرة بالنتائج المترتبة عليه». حيث تقوم الأم (رغدة) بصفع ابنها ساعية إلى تقويمه عقب علمها بأنه وقع في حب الفتاة الإسرائيلية، وهو الأمر الذي يتكرر عندما يقوم حسن بصفع وائل عندما يواجهه بشأن صداقته بالشاب الإسرائيلي (نعوم).

وأخيرا، تجدر الإشارة إلى أن العلاقة بين الأدب والسينما تحتاج إلى عشرات البحوث، ومما لاشك فيه أن علاقة فيلم فتاة من إسرائيل بمصدره الأدبي تلفت النظر إلى ندرة تعامل السينما المصرية مع إبداعات بعض الأدباء المتميزين مثل إبراهيم عبد المجيد، خيري شلبي، جمال الغيطاني، محمد البساطي، محمد المنسي قنديل.

كتاب يوثق لمسيرته في عالم الروك أند رول

بروس سبرنجستين

ما بعد النجومية



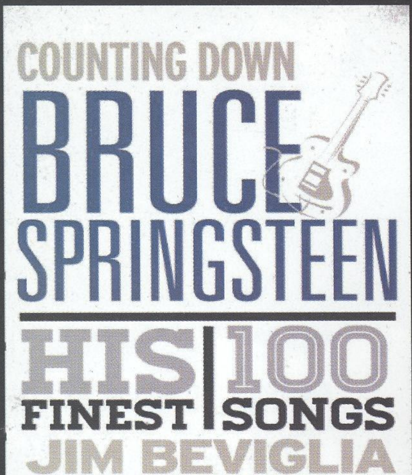
شاب وصفه مدرسوه ذات يوم بأنه الفتى المنطوي الذي لا يحلم بأكثر من جيتار، وأن يُترك وشأنه يعزف ويغني، يصير أسطورة في عالم الروك أند رول، ويذيع صيته ليس في أمريكا وحدها، بل حول العالم كذلك.

إنه بروس سبرنجستين؛ شاعر غنائي وملحن ومغنٍّ. يتميز بموهبة فذة في صياغة كلمات تتسم بالشاعرية والعمق، وبوجوده الأخاذ على المسرح، وأدائه المفعم بالحيوية والصدق.

وقد حاول الكاتب والناقد الفني جيم بفيليا Jim Beviglia، في كتاب صدر له حديثا بعنوان سباق أغنيات بروس سبرنجستين: أفضل مائة أغنية، أن يشرح أسطورة سبرنجستين وأسباب دوام تألقه وتصدره مشهد موسيقى الروك أند رول منذ ظهوره في السبعينيات وحتى اليوم.

فايزة المصري

ناقدة مصرية مقيمة في أمريكا





ولد بروس سبرنجستين قبل حوالي خمسة وستين عاما (23 سبتمبر عام 1949) في مدينة لونج برانش بولاية نيوجيرسي لأسرة تنتمي إلى الشريحة الدُنيا من الطبقة المتوسطة. تنقل والده بين عدد من المهن، من بينها سائق أتوبيس، وذلك باستثناء الفترات الطويلة التي كان متعطلا فيها وباحثا عن فرصة عمل، وعملت والدته سكرتيرة بمؤسسة قانونية، وكانت العائل الأساسي للأسرة.

ظهر عشق سبرنجستين للموسيقى في مرحلة مبكرة من الصبا، متأثرا بموسيقى إلفيس بريسلي والبيتلز. وبرغم الظروف الاقتصادية الصعبة التي عاشت فيها أسرته، اشترت له والدته أول جيتار عندما كان في الثالثة عشرة من العمر.

ويلحظ الناقد الفني والمؤلف بفيليا أنظوف أن النشأة الأولى ظلت دوما حاضرة في وجدان سبرنجستين، الفنان الذي لم ينفصل يوما عن معاناة الطبقة الكادحة ولا عن البلدة التي جاء منها، بل لعله لا يفوت فرصة كي يؤكد أنه مازال في أعماق ذاته يشعر بأنه الولد الذي جاء من ولاية نيوجيرسي وعاش هموم البسطاء من أهلها. وهو ما تعكسه براعة أغنياته على مدى مشواره الفني.

البعد الاجتماعي في أغنيات سبرنجستين

منذ خطواته الأولى في دنيا الغناء، لم يتردد سبرنجستين يوما في التعبير عن آرائه في المشكلات الاجتماعية والسياسية التي يواجهها البسطاء والمُهمشون.

يقول مؤلف الكتاب: «دعوني أعطِ مثالا على ذلك بألبوم صدر له عام 1978 بعنوان «ظلام على أطراف البلدة» (Darkness on the Edge of Town)، وفيه تحدث عن حياة الناس في البلدة الصغيرة، حيث لا أحلام ولا توقعات بل يكبر الأبناء ليعيشوا الحياة ذاتها التي عاشها آباؤهم. وفي عام 1982 في ألبوم «نبراسكا» (Nebraska) تناول في أغنياته قسوة ظروف الحياة التي تُهمّش الناس، والفقر الذي يقذف بهم إلى عالم الجريمة، وهو ما استمر في طرحه من خلال ألبومه الذي صدر عام 1995 بعنوان «شبح توم جود» (The Ghost of Tom Joad)، حيث قدم أغنيات حول مشكلات المهمة.

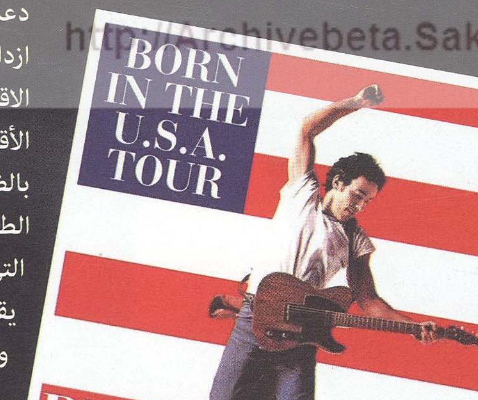
يقول: «قدم سبرنجستين ما يزيد على 300 أغنية. وقد كان التحدي بالنسبة إلي هو اختيار أفضل مائة فقط لأنها في مجملها أغنيات مميزة. لم يكن الرواج المادي لمبيعات ألبومات سبرنجستين هو معيار الاختيار، بل مدى ما بلغته كل أغنية من شعبية وما أثارته من ردود فعل بين الناس».

ومن بين الأغنيات التي ينطبق عليها هذا المعيار أغنية «وُلدتُ في أمريكا» (Born in USA) التي قدمها سبرنجستين عام 1984، وحققت شعبية هائلة واختارها مؤلف الكتاب لتحتل المركز التاسع بين أفضل مائة أغنية لسبرنجستين.

يقول المؤلف: «هذه أغنية على جانب هائل من الجمال والتعقيد. تبدأ بطبول تثير في النفس المشاعر الوطنية، وغالبا ما تصحب موسيقاها عروض الألعاب النارية في المناسبات القومية. أما كلمات الأغنية فتتضمن نقدا حادا للطريقة التي عاملت بها أمريكا محاربيها العائدين من حرب فيتنام، والتي انتهت حال كثيرين منهم مهملين لا يلتفت إلى جراحهم أحد، مشردين هائمين في الشوارع».

أما أطرف ردود الأفعال التي أثارتها هذه الأغنية فيعود لتزامن صدورها مع خوض الرئيس رونالد ريجان لانتخابات الرئاسة لفترة ثانية. ومعروف أن ريجان والحزب الجمهوري يمثلان اليمين الأمريكي الذي يميل إلى طبقة رأس المال، ويؤمن بأهمية دعم الأغنياء اعتقادا بأنه كلما زاد الأغنياء ثراء ازداد المجتمع رفاهية؛ لأن هذا الثراء سيدفع عجلة الاقتصاد في المجتمع، وستنال تبعا لذلك الطبقات الأقل غنى نصيبا من الثروة. وهي فلسفة تتناقض بالضرورة مع فلسفة سبرنجستين الذي ينتمي إلى الطبقة العاملة، ويؤمن بأهمية العدالة الاجتماعية التي تتيح لغير القادرين فرص الحياة.

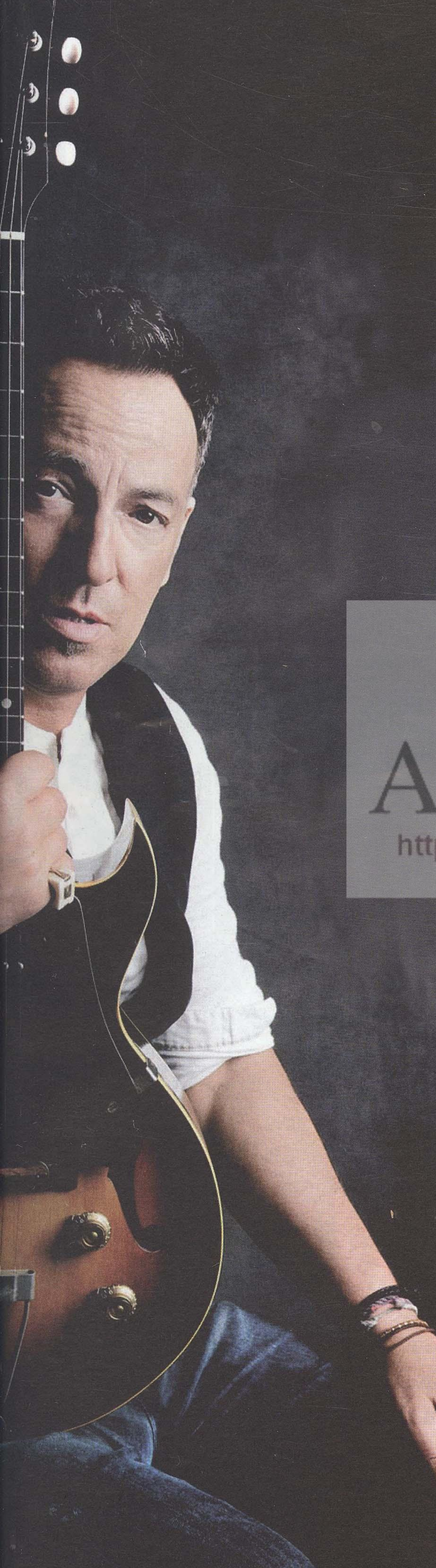
يقول بفيليا: «اجتذبت روعة موسيقى الأغنية وأداء سبرنجستين اثنين من السياسيين المحافظين من أنصار ريجان فراحا يمتدحانها، بل ويقال إن الرئيس ريجان نفسه ذكر الأغنية، وقال إنها تعبير عن القيم الأمريكية الصميمة التي يؤمن بها، ودعا الفنان سبرنجستين للانضمام إلى حملته. وهنا خرج سبرنجستين ليصرح بأن هناك لبسا في الموضوع؛ لأن الأغنية تعبير بالأساس عن انتقاد للسياسات الأمريكية؛ مؤكدا أن قيمه بالتأكيد لا تتفق وقيم الجمهوريين المحافظين».



الحب في أغنيات سبرنجستين

وعلى الرغم من أن الحب من الموضوعات الشائعة التي تدور حولها أغنيات الروك أند رول، فإن أول ألبوم يتناول فيه سبرنجستين الموضوعات





الرومانسية جاء متأخرا نسبيا في مشواره الفني، جاء في عام 1987 وكان بعنوان «نفق الحب» Tunnel of love، ومنه أغنية «تنكر بارع» (Brilliant Disguise)، وتجيء في الترتيب الخامس من بين أفضل أغنياته.

يقول الناقد الفني بفيليا: «هذه أغنية واقعية جدا وقاتمة للغاية؛ لأنها تتحدث عن زوجين تعيسين لأن كلا منهما يخفي حقيقة ذاته عن الآخر، فهما بارعان في التنكر وإخفاء مشاعرهما. وقد كتبها سبرنجستين من واقع تجربة شخصية. ولعل صدق الكلمات والأداء كان سببا في نجاح الأغنية من دون أن يعلم جمهوره أنه شخصيا يمر بهذه التجربة المؤلمة، وقد وقع الطلاق بين سبرنجستين وزوجته الأولى بعد صدور الألبوم بفترة قصيرة».

من بين الأغنيات الرومانسية التي قدمها سبرنجستين لاحقا، عام 2009، والتي تعد من أحلى ما قدم أغنية «مملكة الأيام» (Kingdom of Days). وهي أيضا مستوحاة من تجربة ذاتية، من علاقته الوثيقة الممتدة بزوجته الثانية وأم أبنائه الثلاثة، كما تعبر الأغنية عن مشاعر الإنسان عندما يتقدم به العمر.

يقول بفيليا: «تتحدث كلمات الأغنية عن زوجين يتخطيان منتصف العمر يصمد حبهما أمام اختبار الزمن، تتكاثر التجاعيد في وجهيهما بعدد الأيام الجميلة والذكريات الحلوة التي عاشاها معا. تعكس الأغنية في مجملها إحساسا بالرضا. ولأنها صادقة فقد لاقت استحسانا كبيرا بين جمهور سبرنجستين».

ولدت لأُكابد

وجاءت أغنية «ولدت لأُكابد» (Born to Run) في المركز الأول من بين أفضل مائة أغنية لسبرنجستين، وهي واحدة من أكثر الأغنيات التي تذاع في المحطات الإذاعية الموسيقية في أمريكا، وهي ثالث أغنية في مشواره الفني. قدمها عام 1975، ولها مغزى كبير، سواء في ظروف إنتاجها أو في مدى استجابة الجمهور لها.

يقول مؤلف الكتاب: «هذه الأغنية أنقذت المشوار الفني لسبرنجستين ووضعت قدمه على بداية طريق الشهرة. كان سبرنجستين قد قدم قبلها أغنيتين نجحتا فنيا، لكنهما لم تحققا نجاحا في مبيعات. ويقال إن تلك كانت الفرصة الأخيرة التي أعطتها الشركة المنتجة لهذا الفنان الشاب قبل أن تتوقف تماما عن التعامل معه. وعلى المستوى الفني كان سبرنجستين قد شحذ كل همته لتقديم أفضل ما لديه؛ فكتب كلمات وموسيقى مؤثرة، واستعان بفريق موسيقي ضخم؛ مما زاد بدرجة كبيرة من تكلفة الأغنية. ومما لا شك فيه أنه لو كان قُدّر لهذه الأغنية الفشل، لما وصل سبرنجستين إلى ما وصل إليه اليوم من نجاح وشهرة».

تتحدث الأغنية عن رغبة جامحة تسيطر على الإنسان لكي يفر من بلدته بحثا عن الحرية وهروبا من الضغوط التي تحاصره حتى كاد يفقد الأمل في أن يكون لحياته معنى، ولكنه يتوقف عن الجري وراء تلك الرغبة، ويقرر أن يستمر في مكابدة الحياة بكل اصرار، أن يمتلك الشجاعة وأن يبذل كل ما يستطيع لكي يعيش الحياة.

بروس سبرنجستين: شاعر غنائي وملحن ومغن يتميز بموهبة فذة في صياغة كلمات تتسم بالشاعرية والعمق، وبوجوده الأخاذ على المسرح وأدائه المفعم بالحيوية والصدق

المدهش أن الأغنية حققت نجاحا كبيرا على المستويين الفني والجماهيري. ولفت نجاحها الأنظار إلى سبرنجستين الذي ظهرت صورته بعدها لأول مرة على غلاف كل من مجلتي تايم ونيوزويك. يرى البعض أن سبرنجستين استطاع من خلالها أن يقترب من هدفه تقديم أفضل أغنية في تاريخ موسيقى الروك أند رول، بل ذهب البعض إلى أنها بالفعل أفضل أغنية على الإطلاق. ولايزال سبرنجستين يقدم هذه الأغنية في ختام كل حفلاته الموسيقية.

سبرنجستين الأسطورة

وهكذا، ومن خلال تتبع وتحليل مشواره الفني وأغنياته، ينتهي «جيم بفيليا» مؤلف كتاب سباق أغنيات بروس سبرنجستين: أفضل مائة أغنية إلى أن هذا الفنان استطاع - على مدى مشواره الفني - أن يتحول من مغن إلى نجم، ثم إلى أسطورة لأسباب واضحة للغاية. فإلى جانب امتلاكه الموهبة، وتمتعه بقدر وافر من صدق الأداء والقدرة على الاستلهام من تجارب حياته الشخصية والتطور مع الزمن وتناول قضايا شتى ومنوعة، فإن سبرنجستين لم ينفصل يوما عن الواقع الذي جاء منه - عن بلدته، بل ظل وثيق الصلة بهموم البسطاء، أمينا في التعبير عن قدرة هؤلاء على مواجهة الحياة، عن عبقرية الإنسان العادي في تخطي العقبات التي تواجهه في كل يوم من أيام الحياة.

أخير

عن المرأة .. والكتابة

الكتابة فعل يسبقه فعل آخر لا يقل عنه أهمية وخطورة، هو فعل القراءة، بمعنى أن الكتابة لا تجيء من فراغ أو خواء، كذلك لا تذهب نحو الفراغ، وكلي أمل بكل سطر أكتبه أن يتوقف أمامه قارئ مجهول، لكنه سيصبح صديقي، فالكلمة الطيبة تمكث في الأرض وتنفع الناس.

تبدو الكتابة للمرأة فعلا صعبا ومحفوفا بالمخاطر والمخاوف وسوء الفهم وإساءة الظن والأحكام المسبقة، إضافة إلى الطرقات غير الآمنة أصلا.

تاريخيا، أبعدت المرأة العربية ولحقب طويلة عن الكتابة، وغيبت كتاباتها أو حجبت بدواع مختلفة لست في معرض التحدث عنها والتطرق إليها.

فما الذي ستكتبه المرأة في مواجهة كتابة «الرجل» عبر هذا التاريخ الطويل للكتابة الذي تسيّد فيه الرجل وما ينتجه؟!

أسئلة عديدة تدور في ذهني حين أهم بالكتابة أو التفكير فيها عميقا، ذلك أنني لا أزال أطرح على نفسي أسئلة الكتابة والقراءة كي أبدد قلقي ومخاوفي بصدق حينا، وبالكتابة أي بالمراوغة، والتحايل حينا آخر.

الكتابة بالنسبة إلي كما كان أبي الرجل الراحل العظيم يحثني عليها وعلى التعبير بقوة وجرأة عما يدور في ذهني، بالنسبة إلي هي فعل كشف وتعرية، كشف للذات وبحث عنها في الوقت نفسه، ومعاينتها ومعرفتها في علاقتها مع نفسها ومع الآخر.

الكتابة كشف للعورات داخل العقل الإنساني وإن لم تكن وفية لوظيفتها هذه، فسوف تغامر بأن تكون كتابة «للتسلية» وتزجية للوقت.

الكتابة هي التي مكنتني من القراءة أكثر من الكتابة عشرات المرات، وجعلتني أكثر إيمانا بأن الإبداع صناعة الأمم الحرة.

الكتابة هي التي جعلتني أواجه ذاتي، والعالم، بجرأة وقوة، وفتحت أمامي الأبواب المغلقة، والمواربة، وكسرت الحواجز بيني وبين العالم.

أكتب أحلامي وأشواقي وجسدي بمباهجه ومتعه وخبراتي وخيبتي عبر اللغة وتراكيبها ودلالاتها ليس كما يراها الكاتب الرجل، بل كما أراها أنا وأحسها.

ألجأ إلى السرد، الذي يفتح ذاكرتي على الماضي ويسوقني إلى تأمل المستقبل، من دون إغماض للعين عن الواقع ورؤيته بتأمل وبصيرة واعية وناقدة، كما أجدني في كثير من الأوقات أرغب في الكتابة بالقدر نفسه الذي أرغب فيه بقتل الرغبة في الكتابة. يا الله الرغبة ونقيضها في الوقت نفسه! ..

فتبقى كتابتي بعيدة ومؤجلة فألوذ بالقراءة. أقرأ كثيرا، أقرأ كل ما يقع بين يدي، أقرأ أسلافي وأقراني وغرباء بعيدين عني ولا أعرفهم ولا تربطني بهم سوى الكلمة، فيصبحون أصدقائي أو عشاقي المحتملين، أو أحتمي بالصمت، والصمت كثير لو تعلمون!

ومع ذلك لن أعض على الأصابع، بل سأزعم أن ما أكتبه هو سرد يتسم بالجرأة والمغايرة ، سرد صادم في كثير من مفاصله، وما سوف أكتبه أسعى إلى أن يكون أكثر جمالا وجرأة وقوة ومغايرة.

سأكتب كي أحبني أكثر، كي أحب أبي وأحبك أنت أخي وأبي وسندي، من أجلي ومن أجل عالم أكثر جمالا وحرية وصدقا وجرأة ورحمة بين الناس ، كل الناس من دون تمييز أو انحياز.

الكتابة عالمي الرحب الذي يجعلني أفتح عينيّ على أفق ملون بألوان قوس قزح في نهار شتائي دافئ بوجود القراء والأصدقاء والأحبة الذين أعرفهم ولا أعرفهم.

كن بخير أبي، فما زلت أكتب وسأبقى أكتب ما كتب الله لي من عمر.



جميلة عمايرة

كاتبة وقاصة أردنية
عضو لجنة التوثيق التربوي.
عضو رابطة الكتاب الأردنيين .

صدر لها :

- «صرخة البياض» مجموعة قصصية - دار أزمنة - طبعتان - عمان 1995.
- «سيدة الخريف» مجموعة قصصية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1999.
- «الدرجات» مجموعة قصصية - دار ازمنة - عمان 2004.
- «بالأبيض والاسود» رواية - دار الشروق - عمان - 2007.
- «دم بارد» مجموعة قصصية - دار ميريت - القاهرة 2007.

ترجمت بعض من قصصها إلى اللغات الفرنسية والألمانية والإنجليزية. ـ مجموعة الدرجات يتم ترجمتها إلى اللغة الفرنسية ـ تكتب بالصحف والدوريات الثقافية المحلية والعربية.

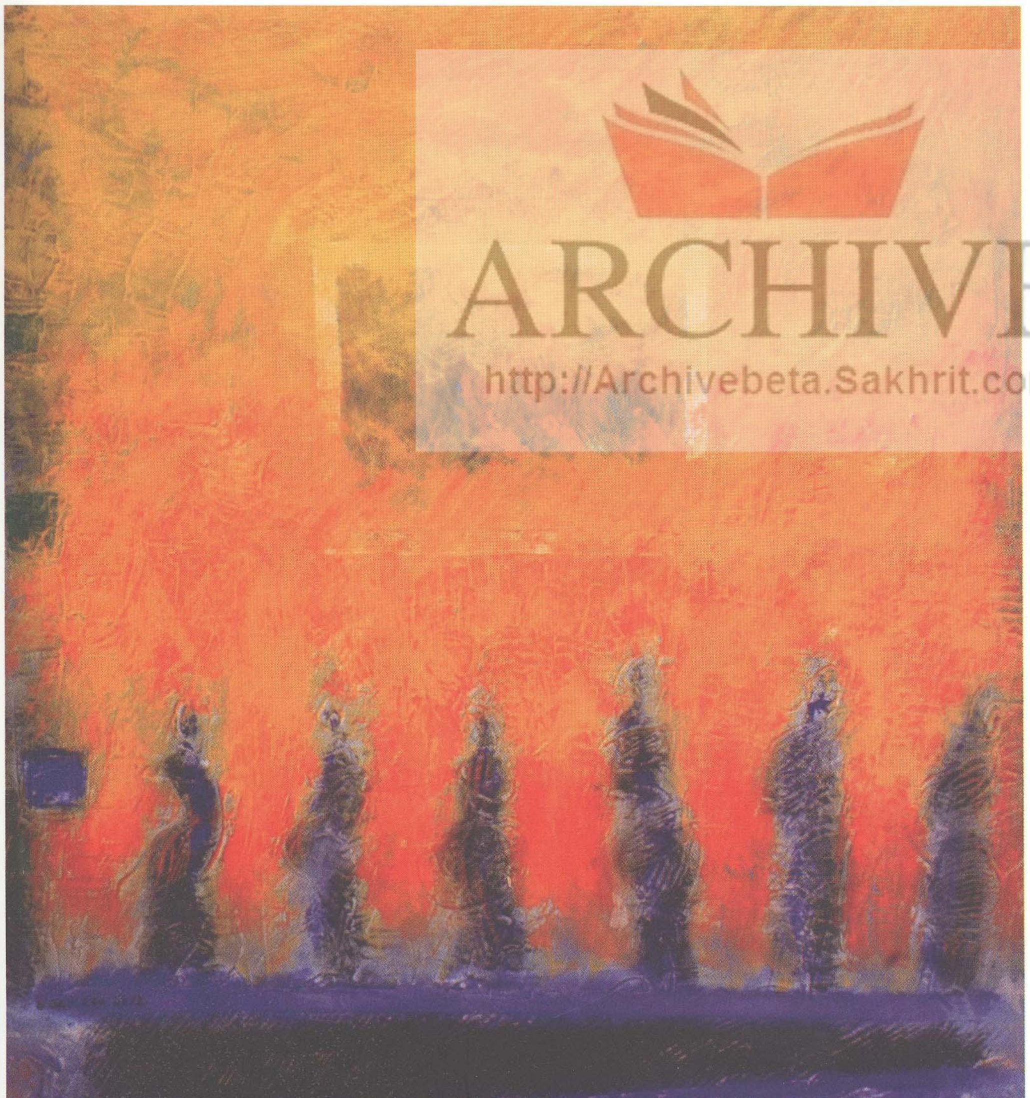
رسم وقصيدة

قصيدة:محمد عبدالحميد توفيق *

لوحة: سيني جادياجا **

توقفني على الماء !

خرجتُ من ضلوع الحوائط
تفتحُ نافذةً للحياةِ
فينظرُ قلبي إلى دهشةٍ للرمالِ .. وأمشي
على الماء ينتزعُ الموجُ شوكَ الحقولِ التي
صادقتني
(رباب) تُعَلِّمُ وردَ المنافي الحنينَ إلى وطنِ الحبِّ
وتُخرجُ قلبي اليتيمَ من الجُبِّ
هو الوقت وقتك .. والحلم حلمك ..
والنايُ فرَّ من الشجرِ الحلوِ
كي يعزفَ اليومَ لحنكَ
تنادين يا بنت خارج دائرة الكون
تنادين من غير أي كلام
نظرة عينيك لغة
شفتاك تأريخ حرفي
خذيني إلى وجعي مرةً / وانتزعي لهفة الروح/
من بدن مدلهم الخطا ../ واغفري مشيتي/
فوق طين البلاد بلا رئة
وهيا .. / هيا اهربي من عيون الزمان/
وطوفي معي حول نسمة حقل يصلي على
شهقتينا.
سيسجد قلبي على غربة الكون
وترتد مبصرةً آهة الروح
لا حبيب سوى وجعي ..
لا نخيل سوى ما تمدد في فرحتينا ..
ونادى على الملكوت
السرُّ سرُّكِ .. يا (رباب)
. ولديك أسرار الوجود
ترتاحُ فوق جبينك المشتاق للدنيا السحابةُ
مرةً قلتُ: البنيَّةُ سوف تعزمُني على شايٍ
بجانب نخلة الأحلام
ومرةً قلتُ: الشقيَّةُ سوف ترسمُني على
عشب الحديقة
كي يصيرَ الطينُ سنبلةً.. وأوراداً لأهلِ الله
مرةً قلتُ
ومرَّتين رأيتُني بلداً جميلاً يَنْبُتُ
الفقراءُ فوقَ ترابهِ
ويلتئمون عند شجونهِ وجنونهِ
رسمتُ دائرة
يا بنتَ روحي
كلَّمتُ نعناعي
وعلَّمتُ ابتساماتي الشروقَ على جبينك
ونزعتُ عند الفجرِ أوجاعي
وشربتُ من تيني وزيتوني
طيَّرتُ رماني إلى حضن السماء
فقلتُ باسم اللون
باسم قطارنا المحروق
باسم النون
باسم الواحد المسكون بالآلاف
باسم بهيَّةِ الأوصاف
قم يا نهر
من ورقي وفك اللغز
عشرون عاماً والربابةُ تشتكي
والنبض يحلم يتكي عندي
لكننا نبكي هنا
وهناك يختصمُ ال" أولئك" علمونا الحب
ثم تمزقوا
قومي نُغنِّي يا (رباب) ..
ونوسقُ الأشجان ..
رُبَّ دم تغرَّبَ ..
سوفَ يعرفُنا إذا عرفتْ خطانا لهفةَ الأعتاب
وإذا فتحنا سيرةً للجرح ..
سوف نُفَسِّر الأسباب
هُنا طينُ البلادِ
ربابةٌ نزفتْ سويعاتِ الشقا ..
واخضوضرتْ تنهيدةُ الأغراب ..
قومي (رباب)
قومي (رباب).



* شاعر مصري مقيم في الكويت.

** فنان – السنغال.